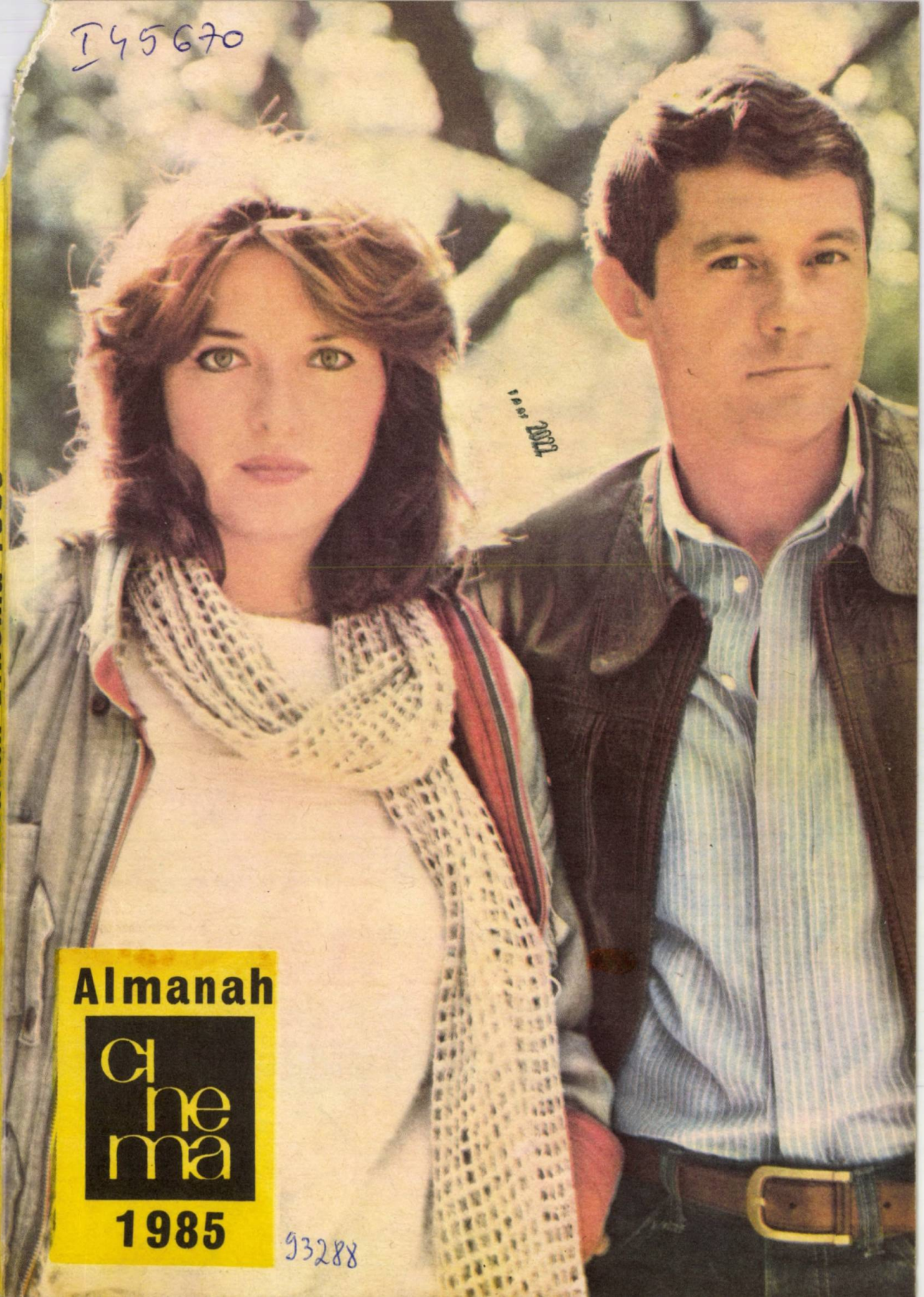
I 45670



Almanah Cinema 1985

Almanah cinema 1985

93288

„Sursa de inspiraţie
să fie izvorul
viu al muncii,
al vieţii poporului nostru,
nu ulcioarele, chiar aurite,
care pot deforma realităţile.
A sorbi apa nu din ulcioare,
ci din izvoarele limpezi,
dătătoare de viaţă,
constituie — şi va constitui
întotdeauna —
singura sursă adevărată
de inspiraţie
pentru toţi creatorii
patriei noastre,
care doresc
să scrie pentru popor,
să trăiască
împreună cu poporul!“

Nicolae CEAUŞESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

93288

În lumina Congresului al XIII-lea al Partidului

O artă revoluționară pe măsura unei epoci revoluționare

Prag de an și de vîrstă istorică, pe care-l trecem trăind vibrația persistentă a marilor evenimente ale lui 1984 — a patruzecea aniversare a Revoluției și al XIII-lea Congres al Partidului, căutînd totodată orizonturile anului care vine, anul împlinirii a două decenii de la Congresul-pilot al epocii noastre, Congresul al IX-lea.

Sinteza cea mai limpede și cuprinzătoare a sentimentelor și gîndurilor pe care le încercăm în acest moment a fost făcută, la înaltul forum din noiembrie, de secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** în magistralul Raport care luminează temeiurile transformării revoluționare a țării în deceniile care au trecut și perspectivele constructive ale cincinalelor următoare, pînă în anul 2000.

Ca la fiecare cumpănă a timpului, dar cu o încărcătură aparte de semnificații la acest An Nou, dubla retrospectivă și prospectivă, atît de omenească și atît de imperioasă, are de cercetat un tablou bogat, motive de bucurie și încredere, o experiență și un destin în continuă metamorfoză, în stare să inspire generațiile de artiști ai unei epopei unice.

Fapte mari, de-a lungul celor 40 de ani și îndeosebi din cele două decenii de cînd la cîrma partidului și a țării se află tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** jalonează bilanțul acestei clipe sărbătorești. Fapte durate trainic, în toate colțurile țării și în fiecare colț al oricărei localități, justifică mîndria stenică a generațiilor de constructori care sîntem.

Construindu-ne țara, care aștepta de atîta timp să fie edifi-

„Cinematografia, teatrele trebuie, de asemenea, să creeze filme şi să pună în scenă piese inspirate din munca şi viaţa poporului nostru. Acestea trebuie să redea, desigur, şi trecutul, lupta revoluţionară a partidului şi poporului, dar şi marea epopee a prezentului, prefigurînd totodată, prin mijloacele cinematografiei şi teatrului, ale artei în general, viitorul luminos al României socialiste".

Nicolae CEAUŞESCU

cată, în aşa fel încît să n-o mai poată nimeni şi nimic readuce la statutul provizoratului de altădată, ne-am construit în acelaşi timp propria casă. Iată o realitate în faţa căreia nici un fel de speculaţie nu poate rezista. Iar această realitate simplă, curentă, vizibilă în orice urbe, pe fiece stradă, pînă în ultimul sat, aşează deasupra istoriei noastre noi o aură de caldă omenie, lumina specifică a înţelegerii sacrificiilor care au trebuit făcute, descoperind în adevărul elementar sensul suprem al cifrelor: de o sută de ori a crescut puterea industrială a României din 1945 pînă azi.

Experienţa construcţiei socialiste se cere înţeleasă într-o ordine istorică, etică şi estetică, descifrînd raţiunile multiple ale unei politici pe care o elaborăm şi o înfăptuim noi înşine, sub conducerea fermă şi clarvăzătoare a Partidului Comunist Român, în spiritul celui care ne întruchipează cel mai bine voinţa şi decizia, ales şi reales, de partid şi de ţară, pentru prezent şi pentru viitor, tovarăşul **Nicolae Ceauşescu.**

A descoperi, dincolo de cifre şi date, realitatea omenească, individualitatea ideilor şi sentimentelor zidite în toate cotele edificiului nou al ţării şi al casei fiecăruia, aceasta este vocaţia, ea însăşi revoluţionară, a artistului de azi, cum se află ea definită în documentul cardinal al Congresului al XIII-lea: **„Numai trăind şi scriind împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului şi viitorului patriei noastre, creatorii de literatură şi artă pot da opere de înaltă valoare, îşi pot îndeplini misiunea în formarea conştiinţei**

revoluționare, în promovarea adevăratului umanism revoluționar al societății noastre socialiste, în care tot ce se realizează este destinat înfloririi patriei, omului, bunăstării și fericirii sale".

Pentru cineaști, această chemare are o pondere sporită. Noua revoluție tehnico-științifică, creșterea gradului general de instruire — indicate în hotărîrile Congresului al XIII-lea — solicită cu deosebire atenția slujitorilor unei arte prin excelență sensibilă la mutațiile care au loc în plan sociologic, ideatic sau tehnic. De la cineaștii de excepție pe care-i avem, pînă la cineamatorii din cinecluburi și cinefilii pasionați de cunoașterea cît mai multor valori autentice ale acestei arte, toți creatorii și iubitorii filmului românesc găsesc în documentele Congresului al XIII-lea, în Raportul și în cuvîntările tovarășului **Nicolae Ceaușescu** generoase deschideri pentru gîndirea și creația, cercetarea și cultura noastră cinematografică.

Odată cu îndemnurile adresate direct cinematografiei, teatrului și celorlalte arte, fiecare capitol din opera politică și ideologică fundamentală pe care o constituie lucrările Congresului al XIII-lea devine implicit o temă de meditație și de lucru, o clarificare orientativă a căutărilor îndreptate spre afirmarea plenară a artei filmului românesc, în societatea noastră socialistă, în evoluția ei spre orînduirea comunistă de mîine. Iată, de pildă, spre a reveni la tema dominantă a actualității, care a preocupat și preocupă pe mulți cineaști, o indicație a cărei valoare generalizatoare nu poate să ne scape: **„în domeniul construcțiilor de locuințe, odată cu îmbunătățirea structurii spațiului de locuit, se va acorda o atenție deosebită arhitecturii acestora, urmărindu-se valorificarea creației și tradițiilor românești, îmbinarea utilului cu frumosul, a eficienței cu modernul".**

Noua etapă istorică pe care o marchează Congresul al XIII-lea, în dezvoltarea revoluționară a întregii vieți naționale — cum ar fi prevederea ca, în mai puțin de un deceniu, 95 la sută din produsele românești să fie competitive pe plan mondial, iar 2—5 la sută din ele să ocupe primul loc din lume, din punct de vedere tehnic și calitativ — stimulează din plin imaginația și ambiția creatorilor unei arte eminamente moderne și prin definiție de largă circulație competitivă, cum este cinematografia. Dialectica raportului dintre național și universal, cu un rol unghiular în întreaga politică internă și externă a partidului nostru, a României socialiste independente, își găsește astfel o nouă și concludentă afirmare: **„Numai astfel știința și tehnica românească vor putea să se afirme pe plan internațional, să aibă un rol important în dezvoltarea progresistă, generală a patriei".**

Teze ideologico-politice de mare însemnătate, datorate președintelui **Nicolae Ceaușescu,** îmbogățesc și orientează de acum încolo, cu contribuții originale profund întemeiate, tezaurul socialismului științific, începînd cu puternica afirmare a rolului partidului și a statului în întreaga perioadă a construcției societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării spre comunism. În aceeași ordine de idei se înscrie creșterea contribuției științei și a programelor progresului tehnologic, elaborate sub îndrumarea și contribuția directă a tovarășei academician doctor inginer **Elena Ceaușescu,** eminentă promotoare a activității cultural-educative din țara noastră și a creativității românești în lume.

Toate acestea ne angajează nemijlocit, mobilizîndu-ne la un efort coordonat de precizare a direcțiilor și metodologiei de lucru a cineaștilor și colaboratorilor lor, pentru sporirea aportului criticii și a cercetării filmologice, spre a ridica pe trepte mai înalte preocupările ideologice, condiția

„În activitatea cultural-educativă trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul naţional „Cîntarea României". Formaţiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conştiinţei maselor largi populare şi în participarea acestora la înflorirea culturii naţionale".

Nicolae CEAUŞESCU

morală şi eficienţa educativă a cinematografiei noastre, în mod deosebit în îndrumarea şi formarea tinerei generaţii, care se pregăteşte să marcheze prin acţiuni de mare răsunet naţional şi internaţional anul 1985 — anul internaţional al tineretului.

Anul Nou 1985 va trebui astfel să însemne o mobilizare exemplară a tuturor talentelor şi energiilor cinematografiei naţionale. Depinde de noi înşine fructificarea, la cote valorice superioare, a excepţionalei creşteri a volumului producţiei, care a avut loc în ultimii 15 ani, cu efectele sale pozitive, prin amplificarea ariilor tematice şi de gen, prin noile posibilităţi de creaţie oferite cineaştilor din toate generaţiile, ca urmare directă a întîlnirilor secretarului general cu cineaştii şi a preocupării constante a tovarăşului **Nicolae Ceauşescu** şi a tovarăşei **Elena Ceauşescu** faţă de arta şi educaţia cinematografică.

„CINEMA"

Festivalul național „Cîntarea României"

Filme pentru actualitatea fierbinte

Din primăvară pînă-n toamnă, ba mai mult, din iarnă pînă-n iarnă, pe parcursul fiecărui an calendaristic, cineamatorii din orașele și satele țării scot la iveală, mereu, filme noi, care-i reprezintă și-i recomandă. Sub semnul stimulator al Festivalului național „Cîntarea României", cineamatorismul și-a consolidat apreciabil, în ultimii ani, platforma civică și artistică, devenind o mișcare amplă și dinamică de creație și de cultură cinematografică, cu rosturi dintre cele mai importante, mai temeinice. În finala trecutei ediții a Festivalului culturii și educației socialiste au participat **trei sute de filme:** cifra, în sine, vorbește despre amploarea dobîndită de mișcarea cineclubistă în zilele noastre. Cele aproape trei decenii care au trecut de la înființarea primelor cinecluburi în România au fost rodnice, au prilejuit acumulări de experiență spectaculoase: astfel se face că au apărut, în diferite localități ale țării, competiții cineclubiste „specializate", minifestivaluri, majoritatea cu o periodicitate riguroasă, care reprezintă, în cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României", puncte de reper importante ale procesului evolutiv. La **Arad** și la **Băile Herculane,** în comuna ieșeană **Bivolari** sau la **Gura Humorului,** la **Reșița** și la **Timișoara,** la **Tîrgu Mureș,** și la **Huși,** la **Botoșani** și la **Bacău,** la **Galați** și la **București,** din timp în timp, din iarnă pînă-n iarnă, își dau mereu întîlniri creatoare cineamatori din toată țara, confruntîndu-și roadele muncii dintr-o perioadă sau alta. Cineamatorismul este, așadar, la ora actuală, și o competiție permanentă, larg desfășurată: o dovedește numărul foarte mare de pelicule — în jur de o mie — aliniate la startul etapelor de masă ale marelui festival al muncii și al creației libere.

În vara celui de al 40-lea an al libertății noastre, un mare cinematograf bucureștean, „Studio", a găzduit o gală retrospectivă a filmelor de cineclub, care a cuprins cîteva dintre cele mai reprezentative creații ale cineaștilor amatori din ultimele două decenii. A fost un excelent prilej pentru spectatori de a re-parcurge, cu ajutorul unui eșantion reprezentativ, întreaga istorie a cineamatorismului românesc.

Retrospectivă: 19 filme din 19 ani

Printre cele mai vechi filme ale acestui grupaj s-a aflat și **Sămînța** de Dragoș Sandu, un film-metaforă care a dobîndit, prin prezentarea lui în această gală, sensuri simbolice noi, impresionante. Este vorba, în acest film al începuturilor, despre eroismul luptătorilor comuniști din anii ilegalității, despre cei care au pregătit, prin acțiunile lor temerare și riscante, ziua de azi, împrăștiind „sămînța" crezului într-o lume mai bună, mai dreaptă. Peste ani, filmul își păstrează forța de sugestie, vorbește cu aceeași vigoare despre eroismul comunist, dar sensurile peliculei, cum spuneam, sînt mult mai complexe astăzi, pentru că, practic, filmul lui Dragoș Sandu era unul dintre acelea care împrăștiau, cu mulți ani în urmă, „sămînța" cineamatorismului în România. O sămînță care s-a implantat temeinic în solul românesc și care a dat roade bogate, după cum o confirmă prezentul, în toate zonele țării. Printre cele mai recente filme ale galei la care ne referim s-a aflat și acela al cineamatorului băcă-

Avanpremiere '85.

Fapt divers. Cînd cineaștii vor să ne asigure de „banalitatea" unui fapt divers, trebuie să ne așteptăm la un fapt... de excepție. **Scenariul:** Ioan Grigorescu. **Regia:** Andrei Blaier. **Cu:** Patricia Grigoriu și Răzvan Popa.

Cauțiunea. Delict, anchetă, piste false, în cele din urmă un inculpat... nevinovat. **Scenariul:** Vladimir Alexe. **Regia:** Tudor Mărăscu. **Cu:** Victor Rebengiuc.

La 30 de ani de la înființarea primelor cinecluburi, cineamatorii răspund „prezent" cu talent și dăruire, pe întreaga hartă a țării

uan Vladimir Lucavețchi, **Unde Siretul își adună apele:** o peliculă reprezentativă pentru preocupările actuale ale cineaștilor amatori, un poem al muncii care își propune să aducă pe ecran momente semnificative de eroism muncitoresc contemporan. Distins în vara lui 1984 cu premiul destinat „celui mai bun film de cineamatori" la Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești, acest film-document despre zăgăzuirea apelor Siretului, pe locul unei viitoare hidrocentrale, este investit, deasemenea, cu sensuri simbolice suplimentare: „citim" în el orizontul de preocupări, foarte strîns legate de cotidianul muncii socialiste, al cineamatorismului românesc. Între aceste „coperți", retrospectiva celor 19 filme de amatori din ultimii 19 ani (încă o dată, iată, avem de a face cu un simbol percutant) a cuprins filme de ieri și de azi care vorbesc explicit despre forța de gînd și de acțiune a mișcării cineclubiste. Deloc întîmplător, filmul de amatori și-a cucerit dreptul de a participa, anual, la festivalurile filmului românesc organizate la **Costinești:** este, aceasta, o recunoaștere a potențialului civic și artistic dobîndit de-a lungul anilor, o încununare a eforturilor creatoare depuse de pasionații — și tot mai priceputii — iubitori ai celei de a șaptea arte.

Din iarnă în iarnă

În vara lui 1984, la Costinești, alte cîteva pelicule au reținut atenția, și printre ele, un nou episod din „serialul" **Intermezzo cu moroșeni** de Iosif Costinaș, unul dintre cei mai înzestrați autori afirmați în cadrul mișcării cineclubiste, care, alături de inginerul bucureștean Corneliu Dimitriu, au izbutit, de-a lungul timpului, să dea adevărată strălucire creației lor; ne este dor, în continuare, de filme ca **Solară, Om cu strung, Țesătoarea,** cîteva — doar — dintre filmele acestui din urmă cineast, care sînt, de fapt, mici bijuterii cinematografice. Pe parcursul fiecărui an, din iarnă în iarnă, la confruntările cineamatorilor de pe întreg cuprinsul țării, apar mereu alte și alte nume de creatori tineri, cu filme promițătoare, sporind încontinuu rîndurile frontului creator. Iar minifestivalurile tematice de care am amintit continuă să polarizeze periodic interesul în jurul mișcării de cineclub. Ca o noutate de „ultimă oră", chiar în ultimele săptămîni ale lui 1984, la Buzău, a fost inaugurată o nouă competiție a cineamatorilor, destinată filmelor tehnico-științifice (de real ajutor în procesul productiv), o competiție cu șanse de permanentizare, date fiind importantele sale finalități civice.

Poeme ale muncii

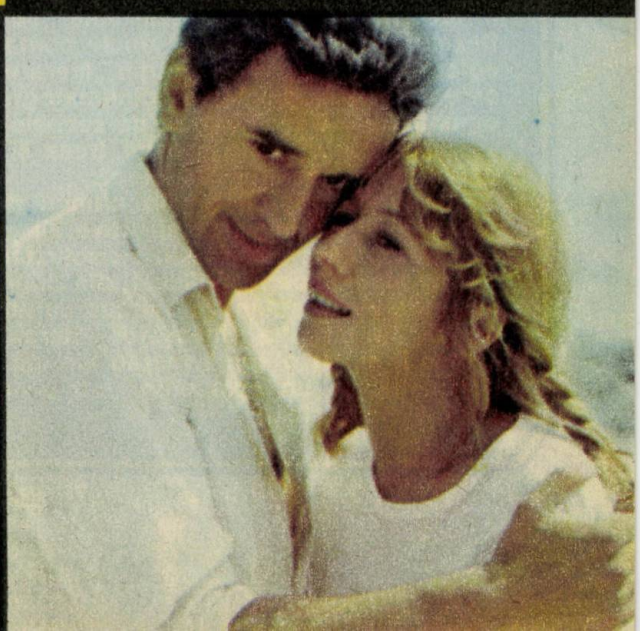
Dintre confruntările cineamatorilor care au avut loc în 1984 am ales, pentru încheierea acestor însemnări, festivalul **Toamna la Voroneț,** desfășurat nu demult în cadrul ospitalier al orașului bucovinean Gura Humorului. Acolo, „pe-un picior de plai, pe-o gură de rai", își dau întîlnire, de patru ani încoace, cineamatori din toată țara, cu poeme cinematografice: poeme ale muncii, poeme despre hărnicie și despre cutezanță, despre frumusețea oamenilor și locurilor României contemporane. Am văzut, la Gura Humorului, un emoționant și poetic film al gazetelor, **Poftiți la noi în Bucovina:** încă o dată, Ferdinand Michitovici, unul dintre cei mai pricepuți autori de filme etnografice, face dovada calităților sale, vorbind inspirat despre „oamenii buni, drepți, curați și neclintiți" ai „țării de sus". Am mai văzut, la Gura Humorului, multe alte filme valoroase din diferite zone ale țării: portretul unui ingenios meșter popular în **Înțelepciune** de Nicolae Negruțiu (Oțelul Roșu), o ultimă mărturisire a maestrului Ion Jalea în **Ninge peste legendă** de Ion Filipciuc (Cîmpulung Moldovenesc) — film cu o valoare documentară deosebită, sau frumosul poem al pîinii, **Altfel despre pămînt,** de Vasile Pandele (Iași)... Filme noi, filme pentru toate anotimpurile, în creația cineamatorilor: prezentul ne îndeamnă să privim cu încredere spre viitor.

Călin CĂLIMAN

Filme în lucru

Nefamiliștii... și dorința lor de a îndepărta prefixul „ne" din titlu. **Scenariul:** George Bușecan și Dan Pița. **Regia:** Dan Pița. **Cu:** Ecaterina Nazare și Claudiu Bleonț

Sezonul pescărușilor... Al amintirilor, dar și al unei noi tinereți. **Scenariul:** Constantin Munteanu. **Regia:** Nicolae Oprițescu. **Cu:** Carmen Galin și Dan Condurache.



Un dosar mereu deschis:

Film-literatură

Aşa cum o arată experienţa propriei noastre afirmări în arta ecranului, încă de la începuturile filmului românesc şi în mod concludent de la O NOAPTE FURTUNOASĂ încoace, fiecare nouă promoţie de cineaşti redeschide dosarul raporturilor dintre film şi literatură, inaugurat aproape odată cu ivirea, din lumină, a invenţiei fraţilor numiţi tocmai Lumière.

Dialogul acestei arte... luminoase cu cartea, cu literatura, — departe de a fi unul scolastic sau univoc, în sensul epigonismului ilustrativ ori al unei specificităţi suficiente sie însăşi — este unul vital şi creativ. În aşa fel încît, reluarea ciclică a discuţiei nu ţine de vreo fixaţie, ci atestă caracterul ei inepuizabil şi mereu modificat. Este un stimul şi o măsură a participării creatorilor de filme, cu valorile ce le aparţin, la definirea acestei ere a civilizaţiei, în continua devenire a omului, a societăţii şi a lumii.

Astăzi, raportul filmului românesc cu literatura naţională, cu teatrul şi cu celelalte arte de mare tradiţie, modalităţile conlucrării cu ele, ridică, fără îndoială, probleme noi, diferite nu numai de cele cu care s-au confruntat înaintaşii mai îndepărtaţi, din anii '40 sau '50, dar şi de cele care i-au preocupat pe regizorii din noile valuri ale anilor '60 sau '70. Între timp, filmul românesc s-a dovedit apt să înveţe, inclusiv de la literatură, dar să se şi „dezveţe", să „uite" reflexele şi bolile copilăriei, unele contactate sub egide mai mult sau mai puţin „literare", cum le cerea Canudo pionierilor cinematografului, îndemnîndu-i să se elibereze de sechele, pentru a se putea „arunca cu spiritul treaz şi cu toată dăruirea în căutarea de sine".

Ritmul de dezvoltare din ultimul deceniu şi jumătate şi actualele perspective ale producţiei cinematografice româneşti, cu solicitările culturale şi ideologice amplificate, ale unei audienţe avide de valori autentice, readuc cu atît mai imperios, în discuţia cineaştilor, literatura şi pe creatorii ei, ca o sursă mereu vie, ca un reper stimulativ, ca un competitor într-o cursă solidară şi fără sfîrşit.

Puncte de vedere regizorale

Filmul se apropie de literatură în măsura în care se respectă pe sine

Se spune că prima calitate a unui regizor este imaginaţia, capacitatea de a închipui, de a crea (pe scenă sau pe peliculă) o lume vie, în cele mai profunde conexiuni. Numai după aceea vine ştiinţa conducerii unui ansamblu, a unor elemente (individualităţi) disparate, în cadrul unui şantier sui generis, care se dărîmă în timp ce se ridică, lăsînd doar spectatorului imaginea întregului.

Filmul povesteşte, zugrăveşte, cîntă, dansează, construieşte, expune etc. etc. Cînd vorbeşti despre film, poţi folosi toate verbele creaţiei **la propriu** şi nu greşeşti. Dar verbul cel mai propriu filmului este **desfăşoară** (a desfăşura). El filmează şi desfăşoară (dezvăluie) o lume cu legile ei aparte, care fiinţează numai în măsura în care spectatorul crede în ele. În orice caz verbul adecvat nu e **a ilustra.**

Filmul e Eminescu, Rebreanu, Caragiale, Tolstoi, Dostoievski, Preda, Marquez. Filmul este Grigorescu, Tonitza, Degas, Picasso... Filmul este Ciprian Porumbescu, George Enescu, Ceaikovski, Beethoven... Filmul este... Alcătuiţi listele complete ale celor mai mari scriitori, pictori, compozitori, arhitecţi, dansatori, actori şi veţi putea spune: da, filmul **este** sau **ar putea fi** şi literatură, şi pictură, şi muzică, şi teatru, şi dans, şi arhitectură. Dar filmul se află la aceeaşi distanţă de fiecare din celelalte şase arte predecesoare şi nu cred că-l poate apropia altceva mai mult sau mai puţin de una sau alta din ele, decît nevoia sa continuă de autodefinire.

De aceea mă interesează mai mult să ştiu unde se situează filmul astăzi, faţă de începuturile lui, să discut cu profesioniştii despre căile afirmării filmului românesc, pornind de la o zestre culturală comună, în care literatura ocupă doar unul din locuri, fiind egală între egali. În acest sens, consider că Titus Popovici este un creator de film şi nu un scriitor în cinematografie. Că Ioan Grigorescu, D.R. Popescu, Petre Sălcudeanu, Paul Everac etc. etc. sînt uneori creatori de film.

Ce apropie şi ce desparte filmul românesc de literatura română?

Ar fi posibil de realizat de către

Pornind de la experiența dumneavoastră...

...ce apropie, ce desparte filmul de literatură?

Verbul cel mai propriu filmului: „a desfășura" *(Saltimbancii* după Cezar Petrescu, de Elisabeta Bostan, cu Carmen Galin)

cele două uniuni de creație un colocviu pe această temă. Mie îmi place să cred că filmul răspunde unei sensibilități specifice omului modern, familiarizat cu tehnica, informat în toate domeniile cunoașterii umane (mulțumită și televiziunii), cu o receptivitate mult sporită. Vizionînd un film, spectatorul citește, vede, ascultă, contemplă, recunoaște un vast cod de informații. El trăiește sau savurează orizontul de sensibilitate, de imaginație proprie. Cu mijloacele tehnicii contemporane, filmul poate fi „răsfoit" ca o carte, contemplat ca un tablou, urmărit ca un dans, ascultat ca un concert. Și poate fi reluat ori de cîte ori simți nevoia să te reîntîlnești cu lumea creată de un artist-cineast.

Oscilația ratei de preferință a spectatorului față de film relevă întotdeauna cota atinsă de creatorul de cine-orizonturi.

Filmul stă pe același raft cu cartea, discul, albumul (tabloul). Spectatorului nu-i rămîne decît să întindă mîna și să aleagă. Cînd vorbim despre ce ne desparte și ce ne apropie, să nu uităm această realitate. Nu este deloc literatură s.f. Este știință-ficțiune devenită viață. Ce ne apropie și ce ne desparte de ea? Asta-i o altă discuție. Poate pentru almanahul următor.

Elisabeta BOSTAN

„Marele roman" ascunde în el și riscul mutilării lui

S-ar părea că între literatură și film nu există nici o deosebire, din moment ce mulți cineaști scriu și mai mulți scriitori „fac" filme. Ce iese, rămîne de citit și de văzut.

Personal, nu îmi aleg sursa literară din zona marilor opere (nu cred că ele pot fi transpuse cinematografic fără pierderi), ci din literatura „marginală" (nu în sens de periferică, ci în sensul depărtării de „centru" — aici opera reprezentativă).

„O lacrimă de fată" (vorbesc de textul literar, de scenariu) nu se poate compara cu „Biblioteca din Alexandria" a aceluiași scriitor, Petre Sălcudeanu. Și nici scenariul **Baloane de curcubeu** nu are profunzimea romanului „Îngerul a strigat" — ambele de Fănuș Neagu. Avantajul de a nu porni de la opere „reprezentative" este o oarecare libertate în a căuta echivalențe, în a modifica — prin scoateri sau adăugiri — încercînd să păstrezi spiritul autorului, să-l exprimi cinematografic. Apoi, orice scriere literară din preajma marilor opere conține, fără îndoială, amprenta specifică a autorului: motive, sugestii și tipuri umane aparținînd universului său literar. Pentru cineast, ele pot oricînd constitui o sursă de căutări, riscul inhibării (pe care ar fi putut-o genera „marele roman") fiind sensibil diminuat, ca și riscul mutilării unei opere literare consacrate.

Dar această transfuzie între literatură și film e atît de complexă, încît orice părere rămîne discutabilă. De aceea, gîndurile de mai sus pot suna ca o profesiune de credință, dar se pot modifica în timp. Fiecare nouă experiență are valoare de veto, dar incită la noi și noi încercări. Ce iese de fiecare dată, rămîne de văzut.

Iosif DEMIAN

Literatura: „o stofă bună" care de-abia trebuie croită

După mine, „literatura" este la baza oricărei forme de artă. Cînd un pictor, să zicem, cu accesoriile lui de lucru, se găsește în fața unui peisaj,

Fără inhibiții în fața literaturii *(O lacrimă de fată,* după Petre Sălcudeanu, de Iosif Demian)

„Literatura, la baza oricărei forme de artă?" *(Pantoful cenușăresei* de Jean Georgescu, cu Stela Popescu)

toamna de exemplu, în ființa lui există deja — foarte probabil — o imagine asemănătoare, care s-a format și întipărit pe meninge, în urma unor rînduri citite cîndva. Poate acestea: „A ruginit frunza din vii/ Și rîndunelele-au plecat.../ Pustii sînt codri și cîmpii/ Pustii sînt holdele din sat..." Și atunci imaginea peisajului nu-i pare străină. Ba chiar o caută... Și poate a regăsit-o! Artistul, pictînd peisajul, conștient sau nu, adaugă și din amprenta versurilor ce-i marcaseră imginația... cîndva.

În consecință: în ambele cazuri, declarat sau nu, literatura este, cum se spunea mai demult — în cazul unor scrieri de valoare, înțelese de oameni de talent și tradusă în producții de artă — o „stofă bună". Pentru film însă, această stofă, ca și pentru haine, trebuie croită; croită frumos, pe placul clientului, ca să ți-l apropii. Contrariul — negăsind la dumneata decît firma și vorbe goale — „schimbă de croitor". Dar! Croitorul „de schimb" nu-i la îndemîna oricui și nici nu se poate inventa. Și-atunci, umbli prost îmbrăcat.

Jean GEORGESCU

Nu e SF, dar e după Jules Verne *(Castelul din Carpați,* de Stere Gulea, cu Maria Bănică și Cornel Ciupercescu)

În afara poveștii, nimic nu apropie filmul de literatură

Raportul filmului cu literatura a făcut obiectul multor discuții, articole, studii și chiar cărți. Este, deci, dificil să ai un punct de vedere original. Din noianul de legături etalate de mulți opinenți, un lucru este sigur: nevoia poveștii a apropiat și va mai apropia, un timp, filmul de literatură. Țin să precizez: un timp, pentru că înclin să cred că nu peste mult timp, filmul va reuși să-și imprime felul lui specific de poveste, care nu are nimic cu povestea de tip literar. Mari personalități ale cinematografului (Buñuel, Bergman, Antonioni, Fellini, Tarkovski) ne dau, după părerea mea, indicii ale drumului pe care va evolua cinematograful.

În afara poveștii, eu cred că nimic nu mai leagă filmul de literatură, chiar și în cazul unor ecranizări extrem de fidele. A fost nevoie de o experiență — mă refer la filmul **Ochi de urs** — ca să ajung la o concluzie. Ea nu m-a îndepărtat de ideea ecranizării sau adaptării, ci m-a făcut mai circumspect în ofertele care le face literatura filmului. Totul trebuie regîndit în funcție de cerințele și posibilitățile filmului. Și nu cred că asta duce la o infidelitate față de opera literară. Presupune însă (nu știu dacă este suficient acest lucru) o cunoaștere pînă în cele mai mici amănunte a operei literare pe care vrei s-o ecranizezi sau s-o adaptezi.

A porni la drum, în cazul ecranizării, cu ideea că opera literară îți oferă o bază solidă, mi se pare cel mai mare risc. Este ca și cînd te-ai arunca în mare fără să știi să înoți, bazîndu-te pe ideea că altcineva este un mare înotător.

În concluzie: în afara unei legături — cea de poveste — cu timpul dispensabilă, nimic nu pare să lege filmul de literatură... Și spun acest lucru în momentul în care sînt pe punctul să ecranizez o capodoperă literară: „Moromeții" lui Marin Preda.

Stere GULEA

Între regizor și scriitor, o bună înțelegere „după apocalips"

Cinematograful din zilele noastre nu poate trăi fără literatură. Literatura din zilele noastre nu poate trăi fără cinematograf. Dintr-o operă literară profundă s-ar putea să iasă un film acceptabil. Dar întotdeauna sub valoarea operei din care s-a inspirat. Dintr-o operă literară mediocră poate ieși o capodoperă cinematografică. Nu dau exemple, pentru că sînt arhicunoscute. Nu există literatură scrisă special pentru film, ci un scenariu. Iar scenariul nu este „literatură". Există literatură bună și grafomanie. Între scriitor și regizor se va instaura o bună înțelegere, o afinitate totală, adică o colaborare perfectă după apocalips.

Film de autor? Doamne, ce plictiseală! Nu-i de-ajuns să-l scrii, trebuie să-l și faci.

Manole MARCUS

O dată cu alegerea locurilor de filmare, regizorul se rupe de misterul literaturii

Lectura paginii de literatură îmi prilejuiește asociații de imagini în care întrevăd uneori posibilitatea de a povesti cinematografic aceeași întîmplare. Așa s-a întîmplat cu romanul lui Haralamb Zincă devenit **Un om în loden** sau cu „Jandarmul" lui Agârbiceanu din care s-a născut filmul **Întoarcerea din iad.** Alteori, posibilitatea întrevăzută nu se împlinește și asociațiile de imagini persistă în memorie, ca film al unui unic spectator... Or, „ecranizarea" este, în felul ei, o „lectură colectivă".

Prima problemă a ecranizării ar fi deci asimilarea textului literar și re-elaborarea lui în forme specific cinematografice. Procesul e complex, presupune reașezarea evenimentelor, condensarea lor, fără ca prin aceasta sensul să fie alterat sau bogăția specifică diminuată. Dimpotrivă.

Dar atunci cînd stabilești locurile de filmare, distribuția... ai și răpit — prin opțiunea ta — aura de mister a literaturii, șansa cititorilor de a-și închipui, fiecare altfel, chipurile, locurile descrise de romancier.

Uneori însă, primești propunerea cinematografică fără ezitări sau regrete. De pildă, nu cred că — dacă ai văzut filmul — mai poți citi azi „Tănase Scatiu" fără să-l vezi în rolul titular pe Victor Rebengiuc.

Nicolae MĂRGINEANU

„Infidelitatea" poate fi mai apropiată de spiritul operei decît „corectitudinea"?

Mantaua lui Latuada a păstrat elementele generale de fabulă din povestirea lui Gogol, în rest — după cum știm — s-a îndepărtat mult de opera inspiratoare. Filmul lui Batalov, în schimb, a fost „mai aproape" și totuși îl preferam pe primul. **Hamlet**-ul lui Olivier a fost fidel construcției și ideilor lui Shakespeare și **totuși** rămîne în istoria cinematografului.

N-avem cum deduce starea de creație a autorilor acestor ecranizări

„Cinematograful din zilele noastre nu poate trăi fără literatură?" *(Mitică Popescu* după Camil Petrescu, de Manole Marcus. Cu Micaela Caracaș și Mircea Jida

Recitind cinematografic clasicii *(Întoarcerea din iad* după Agârbiceanu, de Nicolae Mărgineanu. Cu Dragoș Pîslaru și Ana Ciontea)

„ab initio", ci doar în momentul final. Oricum, legi nu se pot face. Știut este însă că infidelitatea față de literatură este necesară, tocmai pentru fidelitatea față de film. Recunoaștem originalitatea expresivității cinematografice, atunci cînd operele literare sînt filtrate pentru a ajunge să se transforme într-o **nouă creație.**

Varietatea infinită și nuanțarea infinitezimală sînt deductibile ulterior, la analiza operei realizate și mai puțin la declararea ideii de ecranizare. De aici, riscurile întreprinderii. Sîntem însă martorii foarte multor transpuneri excepționale, pentru a nu ne lăsa încorsetați de dogme, scheme și bigotisme scolastice (dacă se pot asocia noțiunile).

Mi-aduc aminte (și parcă am mai vorbit de acest lucru) că atunci cînd George Călinescu a citit decupajul **Enigma Otiliei,** s-a apucat cu migală să treacă pe contrapagină, cu scrisul său, tot textul eliminat, redus din roman. „— Un film de 10 ore", i-am spus. — De ce nu? — Cine are răbdare să vadă un film de 10 ore? — Cine are să stea, cine nu... nu ne interesează! — Exclus, nu se va admite. — Atunci, fă un libret după roman, ca la operă. Și folosește versurile mele pentru muzică. Așa vom reduce timpul. E mai simplu să cînți «te iubesc» decît să-l redai prozaic. Și scurtează din timpul de pregătire psihologic".

Nu mergea la cinema, mai deloc. Dar știa multe, atît de multe, încît cuvintele lui au fost profetice. Din păcate, filmul cîntat propus, „Interzis minorilor", pe care l-am scris împreună cu Ioan Grigorescu după cartea lui Călinescu n-a intrat în producție. S-ar fi putut da dovada și la noi de infidelitate foarte aproape de spiritul operei. Mult mai aproape decît o redare cuminte, „clasică".

Iulian MIHU

Cînd regizorul „simte" pulsul scriitorului. *Lumina palidă a durerii* de George Macovescu (scenariu) și Iulian Mihu (regia) Cu: Siegmund Siegfried și Violeta Andrei

Cine vrea să fie original cu orice preț, să-și facă propriile scenarii

Mă văd citind un almanah de iarnă, adică... afară ninge liniștit, stau la gura sobei sau lîngă un calorifer călduț și sînt ispitit de paradoxuri.

Ce oferă literatura unui cineast?

Totul sau nimic.

Totul, dacă literatura e valoroasă, dacă e substanța esențială a filmului: dramaturgia, adică povestea, story-ul cum se exprimă unii, conflictul, personajele bine conturate, mai pe scurt, ideile inspiratoare.

Și **nimic** dacă nu știi ce să faci cu toate astea, adică dacă nu știi cum să le faci să devină film: **filmul acelei literaturi,** al spiritului acelui roman sau al acelei nuvele.

Unii, adică snobii, cred că un film după un roman trebuie să fie „original". Cine vrea să fie original cu orice preț, să-și facă propriile scenarii, nu este obligat să apeleze la literatură. Adică de ce fac eu un film „original" după „Ion", cînd nu știu dacă Rebreanu ar fi sau nu de acord. Dacă fac „Ion", îl fac în așa fel încît să fiu convins că lui Rebreanu i-ar place.

Mi-amintesc, cînd a văzut **Răscoala,** doamna Rebreanu mi-a spus: „Lui Liviu i-ar fi plăcut tare mult acest film. El era un mare amator de filme".

În ceea ce privește întrebarea expresă „ce apropie filmul de literatură?" răspund: valoarea literaturii. „Ce-l desparte?", răspund: gustul cronicarilor care nu fac filme, dar cred că știu cum ar trebui să arate filmele. Au și ei în cap — și asta nu le-o poate imputa nimeni — un film după „Ion", de exemplu. Și cînd văd filmul altuia, zic că e „onest" adică nu sea-

mână cu ceea ce-şi închipuie el, criticul.

Unii nu cred deloc în filme după opere literare. Sigur, nu se va apuca nimeni să facă vreodată o statistică, dar sînt convins că jumătate din filmele lumii sînt realizate după cărţi pe care noi nu le-am citit.

Mircea MUREŞAN

Zece regizori, adaptînd acelaşi roman, fac zece filme diferite

Mă voi referi la experienţa personală. N-aş vrea ca din ceea ce voi spune să mi se poată imputa încercarea unei generalizări. Adaptări ale unor opere literare? Da, am făcut: **Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte,** după „Moartea lui Ipu" de Titus Popovici; **Osînda,** după „Velerim şi Veler Doamne" de Victor Ion Popa; **Ultima noapte de dragoste** după romanul lui Camil Petrescu; **Ringul,** după o nuvelă de Ioan Grigorescu; de curînd, **Ciuleandra** după romanul lui Liviu Rebreanu; şi, încă în manuscris, **Drumul cîinelui** după romanul lui Ion Lăncrănjan. Pe plan internaţional, am avut ocazia să fac adaptări cinematografice ale unor romane de Fenimore Cooper, Jack London, Jules Verne şi Mark Twain. Cred că adaptarea unei opere literare poate ridica dificultăţi mai mari decît un scenariu original. Mai cred, de asemenea, că filmul nu trebuie să fie subjugat literaturii din care se inspiră. La noi, această „formă" de colaborare (film-literatură) nu e tocmai clar definită. Şi nici tocmai bine legiferată. Mă gîndesc la „drepturi". Oricum, sînt convins că zece regizori sau scenarişti, făcînd adaptarea aceluiaşi roman, vor realiza zece filme diferite. Iar eu n-aş deschide coperţile unei opere literare, în vederea unei adaptări, dacă n-aş avea senzaţia unei anumite libertăţi în interpretarea ei, în spiritul epocii pe care o trăiesc şi a experienţei personale. Am colaborat excelent cu trei scriitori contemporani — Titus Popovici, Ioan Grigorescu, Ion Lăncrănjan — şi nu întîmplător. Chiar dacă lucrările de la care porneau erau mai vechi, autorii au înţeles nevoia adaptării acestor lucrări.

Sergiu NICOLAESCU

Mi-ar place ca spectatorul să fie la fel de copleşit ca şi cititorul

Primele mele experienţe cinematografice sînt legate de doi scriitori clasici: Hašek şi Arghezi. Primii mei metri de peliculă impresionată — anul III: o bobină **Aventurile bravului soldat Švejk.** În anul II — actor, scenarist, regizor — îl adusesem tot pe Švejk pe scenă. Traducerea se afla încă în şpalt pe vremea aceea, era în curs de apariţie. Am o datorie, cred eu, să revin la acel proiect de tinereţe. Aş vrea ca cel puţin la TV să montez un Švejk cu Marin Moraru sau cu Mircea Diaconu.

Marea întîlnire în cîmpul literaturii a fost cu Tudor Arghezi. I-am prezentat scenariul **Doi vecini** maestrului, şi de atunci, ani de zile, i-am călcat pragul. Se amuza de întîmplările şi glumele din viaţa noastră cinematografică, i le povesteam, nu se mulţumea doar să asculte, puncta într-o manieră personală, desigur a pamfletarului redutabil. Vorbeam şi despre un film „Păcală", pe care mi-aş fi dorit să-l scrie. Am vrut să ecranizez şi „Tablete din ţara de Kutty". La premiera filmului **Doi vecini,** am fost împreună. În sală: Sică Alexandrescu, Victor Iliu, Radu Beligan... mulţi invitaţi ai maestrului, cîţiva şi ai mei. Mă făcusem mic în scaun şi nu mi-am revenit din emoţie decît cînd am auzit risetele spectatorilor. Se amuzau. Era o comedie. Debutul meu.

Peste cîţiva ani, plăcîndu-mi literatura unui scriitor tînăr, oltean, care trăia în Ardeal — o tipologie care mi-era cunoscută, o stare de spirit şi o atmosferă pe care le ştiam din copilărie — am intrat în corespondenţă cu D.R. Popescu. Ne-am întîlnit şi după tatonări reciproce ne-a legat pînă azi o prietenie creatoare, eu găsind în lumea scrierilor lui lumea despre care voiam să vorbească în filmele mele. Aşa am făcut **Un suris în plină vară.** Cînd se discută despre ecranizări, toţi se referă la romane fundamentale ale literaturii române, ale căror titluri coincid cu titlurile filmelor. **Un suris...** şi **Balul de simbătă seara** sînt notate ca scenarii originale, sursa literară ignorată. Sigur, ele sînt scrise anume pentru film, dar personajele principale au existat la început în literatura lui D.R. Popescu. Şi Făniţă din **Un suris...** şi Papă Lapte din **Balul...** Două-trei secvenţe din ambele filme existau şi ele în schiţele lui D.R.P. Ceea ce a plăcut la public sînt acele lucruri de bază din literatura lui D.R.P., care au dat tonul filmelor. Sînt mîndru că nici chiar criticii nu le-au descoperit filiaţia literară. Neputînd să fac „comedie satirică", cum mă îndemna Arghezi (literatura lui încă mă obsedează şi mă ispiteşte întru ecranizări), am găsit în schimb şi mi-am apropiat — comuniune de gînduri, idei, sentimente — „lirismul comic" al lui D.R.P. Nu se putea ca după întîlnirea cu clasicul Arghezi şi cu modernul D.R.P., dorinţa mea de a face comedie să nu mă ducă la **Păcală.** Am lucrat cîţiva ani de zile cu D.R.P. la un scenariu pe care-l vedeam ca un ciclu — pornit din mitologie, dus pînă în actualitate — ca o chintesenţă a umorului românesc. Am pornit de la întreaga literatură scrisă şi nescrisă, despre ceea ce înseamnă Păcală pentru spiritualitatea românească. Dacă aş fi sculptor, aş face o statuie: un trunchi cu două feţe (fără să mă gîndesc la Janus) — Făt Frumos şi Păcală — şi acest trunchi, corp comun, îl văd ca întruchiparea specificului nostru naţional. „O baladă eroi-comică" aşa am gîndit noi povestea cinematografică a lui Păcală, Ion Băieşu, Fănuş Neagu, Rodica Ojog Braşoveanu, Alexandru Struţeanu, Titus Popovici... Am avut norocul, (ştiţi cum e, norocul şi-l mai face şi omul) să lucrez cu scriitori care au venit în cinematografie cu dorinţa de a scrie lucruri serioase, nu încropeli de personaje şi dialoguri. **Secretul lui Bachus** putea deveni o operă literară autonomă, cum dealtfel întreaga literatură cinematografică a lui Titus Popovici poate avea existenţă autonomă în cîmpul literelor. În cazul lui Titus Popovici, se pot specula cu folos formule de tipul „roman cinematografic" sau „cinema romanesc". Între literatură şi film există mult mai multe apropieri decît diferenţe. Mi-ar place atunci cînd fac un film, el să fie receptat ca spectacol, dar aş vrea ca spectatorul să fie copleşit (indiferent dacă e vorba de o comedie sau de o dramă) aşa cum e atunci cînd, termi-

„O chintesenţă a umorului românesc", *Păcală* de D.R. Popescu (scenariul) şi Geo Saizescu (regia), cu Sebastian Papaiani.

„Filmul nu trebuie să fie subjugat literaturii" *(Ciuleandra,* de Sergiu Nicolaescu, cu Ştefan Iordache şi Ion Riţiu)

nînd lectura, a închis coperțile unui mare roman.

Geo SAIZESCU

Este greșit să se creadă că în cinematografie se poate compromite numai regizorul

Mărturisesc că nu este problema care mă preocupă cel mai mult în acest moment al existenței mele cinematografice. Și cred că nu este nici cea mai acută problemă a filmului românesc la ora la care ne aflăm.

De fapt, nu-mi amintesc să fi auzit sau citit vreodată, ca vreun gazetar sau critic să te întrebe pe tine, regizor, care ar fi problema care te preocupă **pe tine** și nu să-ți pună o întrebare care îl preocupă sau nici măcar nu îl preocupă pe el. De aici sentimentul că cinematografia noastră e una, cu ale ei, iar presa cinematografică e alta, cu ale sale.

În acest timp, filmul românesc și creatorii lui se confruntă cu probleme hotărîtoare pentru existența lui ca artă, probleme pe care le discutăm noi cineaștii între noi, sau fiecare cu sine însuși.

Formularea prea teoretică a întrebării cere un răspuns vag, fără țintă precisă. Cred că ar fi mult mai eficientă întrebarea: de ce avem atîtea scenarii proaste?

În materie de ecranizări după opere clasice, eșecul — atunci cînd s-a produs — are drept cauză întîlnirea greșită dintre scriitor și cineast. Incompatibilitatea spirituală poate determina un eșec tot atît de mare ca acela din incompetență. Se poate stabili aceeași cauză și la întîlnirea cu scenarii originale. E curios că există regizori care nu **simt** domeniul pe care se pot aventura, că nu simt fenomenul de respingere al operei. Un producător are datoria să ferească și literatura și cinematografia și pe regizorul lipsit de busolă de asemenea eșecuri.

Ca o concluzie a ultimilor ani, se poate vedea că avem mai mulți regizori valoroși decît scenarii de valoare.

Scriitorii noștri nu își dau silința să dea scenarii originale de calitatea prozei lor, considerînd probabil că în cinematografie se compromite doar regizorul. La adăpostul unor eșecuri cinematografice după literatura marilor clasici, se apără o groază de scenarii contemporane. Aceasta cînd scriitorii nu recurg la formula de minimă rezistență a ecranizării propriilor romane. Un lucru util poate unei cinematografii în criză de scenarii, dar inutil pentru o cultură. De vreme ce opera literară există, înseamnă că trebuie creat altceva. Altfel se bate pasul pe loc.

Actul cinematografic va trebui în cele din urmă, dacă vrem ca filmul românesc să-și vină în fire, să fie pus în drepturile lui de act artistic, și să fie înțeles ca o contribuție originală la fondul unei culturi. Operația de translație dintr-un domeniu în altul rămîne, în cel mai fericit caz, un exercițiu de stil, neaducînd nimic nou la fondul de idei.

Actul de **implicare** pe care îl pomenim atît de des de cîțiva ani, nu înseamnă de fel, așa cum a ajuns amestecul fiecăruia în treburile tuturor.

Se mai vorbește mult despre **specializarea** scriitorilor în scrisul de scenarii. Nu cred de loc în această soluție. Poate fi valabilă pentru o industrie de filme, dar nu pentru o artă cinematografică. N-a existat nicicînd vreo instituție care să specializeze scriitori în sonete sau în literatură dramatică. Orice scriitor a văzut în viața lui un număr de filme și dacă nu a ajuns singur la o reprezentare a ceea ce înseamnă un scenariu, e greu de presupus că o va afla la niște cursuri, ținute mă întreb de cine?

E greu de definit cu strictețe ce mai e astăzi **filmic** și ce nu. Posibilitățile de exprimare ale filmului au cuprins atîtea teritorii considerate pînă mai ieri exclusiv literare, încît nu prea văd ce a mai rămas necucerit. Și chiar dacă a mai rămas ceva, acest ceva va fi cucerit înainte ca ucenicii în ale scenaristicii să-și fi însușit dogmele misterioasei discipline. Incapacitatea unui regizor sau chiar a unei cinematografii de a traduce filmic anumite modalități literare nu înseamnă incapacitatea artei cinematografice de a aborda aceste modalități. Scenaristul trebuie lăsat să zboare, fără a-l lega de sol cu odgoanele pretinselor legi cinematografice. Regizorul trebuie să facă efortul de a-l urma în acest zbor. Dacă în decursul istoriei cinematografiei nu s-ar fi întîmplat asta, niciodată filmul nu ar fi ieșit din stadiul lui primar.

Relația literatură-film e una cu totul paradoxală: totul le apropie, totul le desparte. Nu e vorba de granițe, ci de întrepătrunderi care se sesizează cu un al 7-lea simț, simțul celei de-a 7-a arte. (Sar peste cel de al 6-lea simț, ca și peste Casa de filme 2. O bizarerie cinematografică). Aș îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decît o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca și în realizarea unui film, este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup și nu gol ca o scoică, cu sentimentul că dacă nu comunici acest prea plin sufletesc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu scenarist sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment. „Credința zugrăvește icoanele în biserici", spune marele poet.

Restul e doar meserie.

Malvina URȘIANU

Filmul „ca atare" nu e film

Cred că e un moment bun să spun ceva despre această mult bătută temă. Asta pentru că am terminat un film inspirat din Ibrăileanu **(Adela)** și pregătesc unul inspirat din Camil Petrescu.

Mi-am pus întrebarea: de ce nu se discută despre raportul teatru-literatură? Pentru simplul motiv că e un raport de la sine înțeles. Nu există un teatru „ca atare", nesprijinit pe text. Dar exact aceeași e situația și în cazul filmului. Numai pentru că există și film „ca atare", lucrurile par mai complicate. Dar nu sînt! Pentru că filmul „ca atare" nu e film. E gazetărie, document, orice altceva, dar nu film în sensul în care s-a instaurat termenul. E adevărat că „literatura pentru teatru" se practică de multă vreme și a dat multe capodopere, ceea ce „literatura pentru film" nu a făcut și mă îndoiesc că o va face vreodată.

Atunci nu văd de ce să nu extragem din literatura propriu-zisă, din „marea" literatură, o substanță pentru film. Există prejudecata, „prea mult dialog" sau „ăsta nu e film, se vorbește prea mult". Nonsensuri, pentru că se presupune că, vezi doamne, ar fi vorba de filme prea „aservite" literaturii. Bine, dar atunci tot ce e legat de cuvînt, deci de oameni, deci de comunicare, înseamnă literatură?

Cred că abia aici intervine dificultatea specifică a cineastului și anume măsura artistică, în care **literatura devine film.** Aici e într-adevăr un mister, o alunecare delicată, un raport greu de măsurat și de îndeplinit. Despre așa ceva cred că e greu de scris, pentru că ar trebui vorbit despre cum se face arta"...

Evident că nu am nimic de zis despre ceea ce se numește „scenariul original", adică „literatura pentru filme", întrucît foarte rar astfel de pagini se pot apropia de cuvîntul „literatură".

Și, cu toate astea, la noi se fac doar cîteva „ecranizări" pe an. De altfel, termenul „ecranizare" e la rîndu-i destul de instabil, dar oricum acoperă în mai mare măsură nevoia artistică de literatură pe care o are filmul.

Mircea VEROIU

„Paradoxală, relația literatură-film: totul le apropie, totul le desparte". *(Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu, cu Gina Patrichi)

Profiluri scenaristice

Cu adevărat un scriitor-cineast

Un argument că filmul nu s-a rupt, încă, de literatură sînt filmele cu scenarii de Titus Popovici

Nu încape îndoială că Titus Popovici este autoritatea indiscutabilă și indisputabilă a scenaristicii cinematografice românești; de la **Moara cu noroc** (1957) pînă la **Horea** (1984), semnătura sa se află sub scenariile a nu mai puțin de douăzeci și șase de filme, printre care vreo șapte-opt din prima grupă valorică **Moara cu noroc** (r. Victor Iliu), **Valurile Dunării** (r. Liviu Ciulei), **Atunci l-am condamnat pe toți la moarte** (r. Sergiu Nicolaescu), **Puterea și Adevărul** (r. Manole Marcus), **Actorul și sălbaticii** (r. Manole Marcus), **Ion** (r. Mircea Mureșan).

Cum bine se știe, scenaristul debutase strălucit, spre mijlocul anilor cincizeci, ca prozator, două romane de tinerețe („Străinul" și „Setea") proiectîndu-l în prim planul peisajului epic al deceniului șase ca pe o mare speranță a prozei contemporane. Dar, subit și decisiv, orientarea lui spre film a fost simultană cu abandonarea aparentă a prozei; dezamăgită în așteptările ei, critica literară, mai direct mai indirect, a pus dubla întîmplare pe seama sleirii premature a forței epice a prozatorului, considerînd angajarea lui în scenaristică drept o manevră inteligentă de acoperire a pauperizării disponibilităților epice; întemeiată pe o observație justă, dar colportată neanalitic și superficial, această idee a devenit repede o prejudecată.

La o privire mai atentă s-ar vedea însă bine că Titus Popovici nu proza a abandonat-o, ci cartea de proză, altfel zis, în locul unei proze care se citește, el a preferat o proză care se vede, din „Galaxia Gutenberg" a migrat în „Galaxia McLuhan". În numele unei intuiții demne de epoca noastră, prozatorul s-a mutat pur și simplu din Carte pe Ecran, fără ca prin asta să înceteze a mai fi prozator. Scenariile sale — fie ele după opere literare **(Setea, Străinul, Moara cu noroc, Ion)**, fie gîndite și scrise ca atare — sînt proză curată; transcrise ca pentru Carte, ar deveni, fără să se schimbe nimic esențial în ele, romane sau nuvele. Și apoi, ceea ce impresionează în filmele cu scenarii de Titus Popovici este, să recunoaștem, literaritatea. **Puterea și adevărul**, de pildă, mi se pare a fi exemplul tipic de literatură filmată, tot ce este semnificativ în acest film de mare succes ținînd de materia epică, de ideea epică și de tipologiile epice și mai deloc de specificul cinematografic, atîta cît este. Cu atît mai evident apare această particularitate în ecranizări.

Scenariile lui, așa ne-cinematografice, așa literare cum sînt, au impus o direcție în scenaristica autohtonă și, lucru încă mai important, au consolidat o viziune asupra filmului însuși, a cărei coordonată principală este ideea — și bună și rea — că filmul ar fi un fel de para-literatură, mai bine zis, o literatură în care cuvintele au fost înlocuite parțial de imagine sau, ca să respectăm adevărul filmelor noastre, au fost dublate de imagine. Iată-l așadar pe Titus Popovici vinovat de situația hibridă a majorității filmelor românești! Căci, dincolo de orice iluzie, lozinca „specificului cinematografic" rămîne — cînd e vorba de filmul românesc, și nu numai de filmul românesc, aș îndrăzni să spun că e vorba de marea majoritate a filmelor ce se fac în lume — o aspirație neclară.

Tendința de a traduce în vizual literatura epică sau dramatică e o constantă a practicii cinematografice de pretutindeni, așa cum tendința de a da artei filmului un statut cvasiautonom și de a-i căuta specificitatea e o constantă a teoriei cinematografice de peste tot. Una e ce se vede pe ecran și alta ce se crede că ar trebui să se vadă pe ecran. Spre deosebire de alte arte, teoria filmului a luat-o mult înaintea practicii și, sprijinindu-se pe cîteva, foarte puține, exemple (mai nou este invocat ca autor de filme emancipate de sub tutela literaturii Tarkovski, și pe bună dreptate) încearcă să propună o Poietică a cinematografului și o Poietică, ambele numai și numai ale lui. Realitatea e însă aceea pe care o vedem: copleșitor de multe filme hibride traduc în imagini literatura, cînd nu o dublează pur și simplu.

Într-un atare context, „vina" lui Titus Popovici se transformă, pentru filmul românesc, în „onoare", fiindcă dacă el, filmul, e un pandant vizual al literaturii, măcar să fie pandantul unei literaturi bune. Iar scenariile lui Popovici sînt literatură bună, indiferent dacă sînt „adaptări" sau „originale". Că nu întotdeauna transferul filmic al scenariilor lui se apropie de valoarea literară a acestora, asta e o chestiune care nu mai ține de el. Ce ține de el, scenariul însuși, ar putea fi caracterizat, în puține cuvinte, astfel: pătrundere verticală în miezul realității epice propuse, putere de observație tipologică, subtilitate în prezentarea conflictelor și relațiilor, perspectivă istorică și pertinență a dialogului; întîmplător, toate acestea intră în definiția prozei realiste, de nu cumva sînt chiar atributele Prozatorului (lipsește doar „forța epică" echivalentă, în condițiile unui scenariu, cu atributul deja numit al verticalității investigării).

„Din galaxia Gutenberg în galaxia McLuhan" sau de la carte la film *Străinul*. Cu: Irina Petrescu, Ștefan Iordache și Șerban Cantacuzino

Ce este totuși cinematografic în scenariile lui Titus Popovici? Viziunea? Nicidecum. Aceasta e mereu a unui prozator și încă a unuia de tip, ca să zic așa, balzacian. Modalitatea narativă? Nici aceasta, întrucît scenariile lui exploatează „puterea" cuvintelor de a spune „adevărul", mizînd în consecință pe abundența lexicală în povestire, în dialog, în descripție, și nu lasă între cuvinte, propoziții, fraze acea distanță de, cum să zic?, rezonanță vizuală, în răstimpul căreia imaginația filmică a regizorului să se auto-oglindească, eliberată de „teroarea" cuvîntului scris. Un singur lucru e cu adevărat cinematografic în ele: polisemia; ea le dă un aspect de caleidoscop și n-are decît să vină cineva — desigur, regizorul de film — să „citească" mișcîndu-le pentru ca sumedenia de cuvinte-idei-imagini să devină o formă nouă, cu o semnificație nouă. Din păcate, chiar și în cele mai bune filme pe scenarii de Titus Popovici, fascinația exercitată de textul literar asupra imaginației regizorale a fost atît de mare încît ea, imaginația zisă cinematografică, inhibată pînă la mutenie, n-a făcut altceva decît să ofere un cadru vizual pentru reprezentarea cuvintelor, expresia filmică subliniind tautologic expresia literară. De aceea argumentul cel mai convingător al ideii că filmul nu s-a rupt încă de literatură îl constituie filmele cu scenarii de Titus Popovici.

Vreau să spun că prin aceste scenarii literatura și-a făcut datoria față de sine și față de film, rămînînd ca filmul — prin cei care pun în imagini scenariile — să-și facă datoria față de sine, justificîndu-și orgoliul alterității esențiale în raport cu literatura și cu celelalte arte. Dacă, bineînțeles, această justificare este posibilă și cine a văzut bunăoară **Călăuza** știe că este.

Laurențiu ULICI

Pitorești, paradoxali, dar autentici acei „îngeri triști"

Un cinematograf poetic ivit din pana unui prozator: D.R. Popescu

Un scriitor cu o operă impresionantă prin problematică, cantitate și diversitate și în a cărui literatură putem decupa veritabile structuri și imagini cinematografice este D.R. Popescu. Destine singulare sau (vaste) tipologii paradoxale de un pitoresc insolit, descrieri de natură, de atmosferă, de tensiuni psihologice sugestiv „proiectate" (și printr-o simbolistică a luminii, a culorilor, a zgomotelor), oralitatea, dialogul viu, spontan, ce particularizează personajele și narațiunea, explică interesul regizorilor pentru cărțile și scenariile lui D.R. Popescu. „Formula literară a lui D.R. Popescu — notează Eugen Simion în „Scriitori români de azi" — asociază, de regulă, trei elemente: gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat în preferința pentru simboluri".

Pentru D.R. Popescu, ideea de autenticitate are un caracter axial. Autenticitatea este sinonimă în cărțile lui D.R.P. cu implicarea și experiența personală a scriitorului. Atent, interesat de tot ceea ce se petrece în jurul său (de amintit activitatea publicistică prodigioasă de aproape trei decenii), călit — prin „trăire" — la temperatura evenimentului, dar și a faptului de existență a omului obișnuit, scriitorul se înscrie în categoria acelor artiști pentru care **realul** nu este sinonim cu **imediatul,** ci în sfera lui intră categorii de valori mult mai complexe. Tratate în registrul realismului, al parabolei sau al fabulosului, „poveștile" lui D.R.P. poartă pecetea autenticității și a insolitului. De o puritate „îngerească" sau de un grotesc fantastic, folosind un limbaj cînd direct cînd echivoc, personajele au aura originalității și a adevărului uman. Implicat, angajat în mersul istoriei, scriitorul devine un căutător al adevărurilor despre oameni, pentru oameni, un apărător (pînă la capăt!) al autenticei vieți **trăite;** de pe această poziție scrutează și evaluează el contemporaneitatea.

Apropierea lui D.R. Popescu de film nu a fost întîmplătoare. Arta prin care se oferă imaginea cea mai directă și mai complexă a unei societăți nu putea să-l lase indiferent. D.R.P. nu este un căutător și un apărător doar de la masa de scris al adevărurilor vieții. Trecerea lui din frontul literaturii și în frontul cinematografului nu putea să nu se petreacă. În 1963, în tandem cu Geo Saizescu, D.R. Popescu debutează cu un scenariu scris anume pentru un film (de actualitate): **Un surîs în plină vară.** Convins că „filmul este o ediție definitivă", D.R.P. s-a preocupat constant de problema dramaturgiei filmului românesc. „Am impresia — spunea scriitorul într-un interviu din revista „Cinema" nr. 9/81 — că regizorii sesizează anumite probleme sociale ale timpului nostru, le intuiesc cu oarecare precizie, dar nu prea reușesc să-și organizeze demonstrația pentru a da acestor probleme o expresie elocventă. Ei dispun de toate virtuțile artistice, însă impresia mea e că le lipsește o dramaturgie mai bogată în fapte, în sugestii de viață, în idei artistice. Romanul românesc, dramaturgia românească de azi sau reportajul nostru — nu numai cel literar, ci și cel gazetăresc — depășesc cu mult problematica filmelor". Scenariile lui D.R.P. — extrase din cărțile sale sau gîndite din capul locului pentru film — au tocmai „o dramaturgie mai bogată în fapte, în sugestii de viață, în idei artistice". Întrebarea este: se regăsesc aceste virtuți în toate filmele realizate după scenariile lui D.R.P.? **Un surîs în plină vară, Balul de simbătă seara, Păcală** — toate trei în regia lui Geo Saizescu; **Zbor planat** — regia: Lucian Mardare.

→

„Foamea de adevăr"
(Aurora Leonte și Radu Gheorghe în *Mireasa din tren*)

Mireasa din tren — regia: Lucian Bratu, **Căruța cu mere** — regia: George Cornea, **Duios Anastasia trecea** și **Fructe de pădure**, ambele în regia lui Alexandru Tatos. Se desprinde din această filmografie portretul scriitorului-scenarist în care să recunoaștem „gîndirea și sufletul modelului?" Răspunsul exact îl poate da, probabil, numai D.R.P.

Într-o lume paradoxală, într-o „lume a adevărurilor relative", personajele lui D.R.P. — și aceasta este, cred, o primă și primordială caracteristică a lor — caută cu obstinație adevărul. Două sînt ipostazele predilecte în care le schițează scriitorul: idealul și dragostea. Căutarea adevărului vieții, dureroasă și înverșunată, cunoaște cînd accente comice — ca în **Un surîs în plină vară** și **Balul de simbătă seara** sau tragicomice ca în **Mireasa din tren** și **Căruța cu mere** — cînd dimensiuni tragice ca în **Zbor planat** și **Duios Anastasia trecea.** Și încă o particularitate a dramaturgiei de film a lui D.R.P.: invariabil, personajele marcate de „foamea de adevăr", purtătorii de cuvînt ai lui D.R.P. sînt tinerii. „Ei caută — după cum mărturisește însuși scriitorul — să vadă în jurul lor și în conștiința lor că nu există nici o fisură între credință și faptă, între conștiință și aplicarea în viață a conștiinței". Inadaptabili, singuratici (ca Făniță și Papă din **Un surîs...** și **Balul...**) refuzînd falsele rezolvări și jumătățile de măsură (ca Nelu Baronul din **Zbor planat,** Carolina, Mihu și Filimon din **Mireasa...** Petru și Savel din **Căruța cu mere**) sau respectînd ideea morală pînă la sacrificiu (ca Anastasia din **Duios...** și Amalia din **Fructe de pădure**), personajele tinere ale lui D.R.P. nu acceptă compromisul. Dar efortul lor de a-și păstra nealterată conștiința nu este exhibat, nu devine spectacol, ci proces psihic. Am putea spune chiar că acești „îngeri triști" au înlocuit lacrimile printr-un „alt fel de-a fi". Petru și Savel își întrerup astfel peregrinările cu căruța lor de circari, precum și joaca de-a saltimbancii pentru a se alătura celor care vor „să dărîme exploatarea". Din jocul lor „de-a nunta", Mihu și Carolina se întorc cu o mai acut resimțită nevoie de adevăr. Triunghiul (frecvent folosit de scriitor) Mihu—Carolina—Filimon, intuit de regizorul Lucian Bratu ca un raport între diferitele direcții puse în cauză, devine aici, în spiritul textului „tradus" cinematografic, imaginea echilibrului și a rațiunii.

Iubirea simulată, absența iubirii, căutarea dragostei, neîmplinirea prin dragoste — o diversitate de stări și nuanțe, detectabile pretutindeni în scrierile lui D.R. Popescu, exprimă primordialitatea sentimentului iubirii ca pulsație supremă a vieții.

„Peisajul are nu doar vizualitate, ci și o sonoritate a lui care apare întotdeauna în funcție de starea personajelor, Tatos știe bine acest lucru — preciza D.R. Popescu — și pe deasupra, știe să creeze ambianța, să structureze peisajul, să fixeze personajele într-un punct, să le citească, să le judece, nu ca un simplu mînuitor, ci ca un critic, ca un artist care re-creează, re-gîndește". În cazul acestei întîlniri, viziunea scriitorului și viziunea cineastului sînt două viziuni complementare.

Alina POPOVICI

Pe unde trecea... Anastasia?

Mecanismul imaginii ce a fost sugerată de un text nu poate fi explicat. Nu există rețete și dealtfel este de compătimit acela ce pretinde a deține cheia misterului. De la o pagină sau alta, de la o problemă sau o idee la alta, expresia cinematografică poate veni inspirat sau nu, împlinind filmul ca pe o existență paralelă cu literatura. Fără a pretinde că soluțiile noastre au fost cele mai bune, mă voi referi la două exemple concrete, din experiența ecranizării literaturii lui D.R. Popescu.

„Duios Anastasia trecea" este poate exemplul cel mai bun pentru a demonstra capcanele tentației spre ilustrivism. Textul este atît de sugestiv, bogăția imaginilor atît de tulburătoare, încît ți se pare că cel mai simplu lucru ar fi să pui mîna pe aparat să filmezi. Ce imagine poate părea mai insolită, mai originală decît cea realizată prin filmarea ad litteram a paginii în care se descrie venirea mormintelor pe apă? Efectul vizual ar fi fost slab, de moment, fiindcă imaginea literară ar fi rămas oricum mai puternică decît reprezentarea ei pe ecran, atenuînd prezența obsesivă a apei, termen esențial al nuvelei. Imaginea amintită este suficientă cititorului pentru a reverbera noțiunea pe lungimea textului, dar transpusă în film am considerat că ar fi dat un simplu efect plastic. De aceea concepția regizorală, prin imagine și scenografie, a remontat sugestia literaturii în termenii filmului, apa menținîndu-și semnificațiile. Emil este întruchiparea trădării: el trădează nu numai idealurile umanitare ale Anastasiei, dar trădează iubirea. Îndrăznesc să afirm că în film acest enunț este mai împlinit decît în textul literar, atît prin „redistribuirea" trădării între personaje, cît mai ales prin modul cum a fost filmat Emil. El e aproape transparent, omniprezent ca un duh, Anastasia avînd impresia că-l regăsește peste tot: în umbra camerei, în mișcarea sticlelor agățate pe sîrmă, în unduirea florilor lanului de porumb, în fulgerarea unei pete de lumină în profunzimea cadrului. Povestirile Cătărinei, o altă ipostază a Anastasiei, completează filonul magic, contribuie la deschiderea către legendă a gestului eroinei. Scena de seară dintre cele două femei, esențială pentru devenirea personajului principal, încearcă prin datele imaginii (natura luminii, prezența și ponderea focului în cadru, în contrapunct cu infinitul apei din unghiurile subiective ale Anastasiei) să acumuleze într-o singură respirație cinematografică fluxul Cătărinei, ce o învăluie permanent pe Anastasia în nuvelă.

Ne-am întîlnit peste un timp cu un scenariu al aceluiași autor, un text foarte bun, scris special pentru film: **Fructe de pădure.** Paradoxal, în planul ideilor ce am încercat să le susțin pînă aici, filmul este mai puțin izbutit. Bogat în idei și substanță dramaturgică, textul se plasează, de data aceasta, în spațiul literar imediat apropiat filmului. Prin aceasta regizorul și cellalți realizatori se află într-o relație mai rigidă cu textul, premisa literară conținînd uneori precizări pînă la detaliul scenografic. Interpretarea cinematografică personală este anevoioasă, regizorul dezvoltă preponderent partitura imaginii din dorința de a particulariza, de a-și însuși filmic substanța scenariului.

În cinema, imaginea este un instrument important al concepției regizorale, dar nu unicul. În multe situații, sărăcia premiselor pe care le oferă literatura îl determină pe regizor să pună accentul pe un instrument sau altul, rupînd echilibrul necesar al întregului. La filmele „sărace" excelează, de obicei, ori imaginea, ori scenografia, ori coloana sonoră, despre opera care ar fi trebuit să se împlinească prin ele (sublimate și discrete) neputîndu-se spune mare lucru. Filmele „de imagine" sînt filme în care imaginea nu are o funcție specială, fiindcă ea nu se poate raporta la nimic: nici la fond, nici la celelalte mijloace, totul fiind numai fotografie. Atunci imaginea trădează și literatura și cinematograful.

Florin MIHĂILESCU

Prezența apei, obsesivă în film ca și în nuvelă *(Duios Anastasia trecea,* **cu Amza Pellea și Anda Onesa)**

Scenaristul, fratele geamăn al scriitorului

Între literatura și scenaristica lui Eugen Barbu, un întreg sistem de vase comunicante

Capul de serie, o stachetă mereu depășită: *Drumul oaselor*. Cu: Remus Mărgineanu, Marga Barbu, Florin Piersic, Iurie Darie și Ion Marinescu

Scriitor de succes în mai toate domeniile pe care verbul său proteic le revendică spre a se exprima (beletristică fundamentală și literatură „de consum", critică literară, gazetărie sportivă și publicistică de idei, dramaturgie ori scenaristică: TV și „de cinema"), Eugen Barbu ni se arată — poate mai apăsat decît în alte fațete ale complexei sale personalități — drept un **homo cinematographicus:** atît prin interesul creator pe care-l acordă filmului, cît și din pricina acelui soi de „montaj" (a frazei în context, a cuvîntului în frază) căruia scrisul său îi datorează nu puține dintre efecte. Cu alte cuvinte, raporturile dintre marele scriitor și cea de a șaptea artă nu se exercită liniar și într-un singur sens — cum se întîmplă în cazul altor literatori furnizori de scenarii; între literatura și scenaristica lui Eugen Barbu există un întreg sistem de vase comunicante — și ecouri ale cîte unui gest caracteristic prozatorului pot fi auzite la scenarist, după cum o temă sau o anume (îndelung exersată) obișnuință de a concepe mișcarea (ideea în mișcare, vreau să zic) pot fi regăsite la prozator.

Se poate, dar, deduce — chiar și numai din faptele la care-am făcut trimitere mai sus — remarcabila **unitate în diversitate** a demersului scriitoricesc al lui Eugen Barbu: fie că rămîne în cîmpul propriu-zis al literaturii, fie că (în compania mai vechiului său tovarăș de arme: coscenaristul Nicolae-Paul Mihail, sau a altora — ocazionali) propune ofertante puncte de plecare pentru povești cinematografice de largă deschidere.

Eugen Barbu a venit către cinematograf la vîrsta deplinei maturități creatoare — cînd una din cărțile-i fundamentale: **Groapa,** fusese de-acum asimilată patrimoniului nostru național; a venit, deci, ca scriitor întreg — și care se putea foarte bine mulțumi cu simpla ecranizare a propriilor proze... Dar nu în această direcție, cred, trebuie căutat impulsul determinant în apropierea scriitorului de cinematograf — deși **Procesul alb** (Iulian Mihu, 1966), **Facerea lumii** (Gheorghe Vitanidis, 1971) și **Tatăl risipitor** (Adrian Petringenaru, 1974) sunt filme remarcabile, peste media producției autohtone.

Judecînd faptele din perspectiva evoluției lor ulterioare, consider că „serialul" cu haiduci — și, mai apoi, serialul de televiziune **Un august în flăcări** — relevă explicația cea mai plauzibilă pentru lungul și fructuosul mariaj dintre scrisul „barbist" și arta imaginilor în mișcare: prin posibilitatea, oferită prozatorului, de a-și anexa noi teritorii ale limbii și spiritualității românești... Poate că **Haiducii** (1966 — ca și celelalte, care i-au urmat) să se fi născut din ingenioasa asamblare a „rămășițelor" pantagruelicului festin intelectual prilejuit de conceperea celei de a doua cărți fundamentale a lui Eugen Barbu: **Princepele** (1969): în acest sens, **Caietele** „Princepelui" aduc — cel puțin indirect — suficiente probe.

Dar nu-i mai puțin adevărat că, așa cum romanul (de mare succes popular) **Incognito** reprezintă „transcrierea" serialului de televiziune amintit, și cea de a treia carte care — după însăși mărturisirea autorului — «ar conta în structurarea unui profil al scriitorului»: **Săptămîna nebunilor** (1982), își trage seva, miasmele și parfumul din poveștile (cinematografice) cu haiduci. Din acest punct de vedere, **Săptămîna nebunilor** reprezintă, paradoxal, cazul cel mai interesant al filmografiei lui Eugen Barbu.

După cum își aduc aminte cititorii cărții, aceasta se vrea „radiografia" unei (de)căderi: din starea activă, reflex al unui devorant impuls amoros, în acea stare pasivă pe care Pascal o echivala cu moartea... Acțiunea romanului se încheagă, deci, din re-trăirea — în amintire — a momentelor unei povești de dragoste: ordonarea lor făcîndu-se după legile (capricioase, în raport cu logica mărunt-omenească) ale memoriei. Procedeul, geamăn celui numit în limbaj filmic **flash-back**, este utilizat cu măiestrie de autor: noaptea apatică ce-l cotropește pe erou se vede, cînd și cînd, străbătută de fulgerul amintirii — a cărui lumină împrumută oamenilor, lucrurilor și întîmplărilor o stranie strălucire. O selecție — pe cît de fină, pe-atît de riguroasă a materialului documentar — vast, dar de uz restrîns: cum se întîmpla și în **Princepele** — păstrează în cîmpul vizual al cititorului numai acele fapte și situații care converg și convin sensului cărții: impresie accentuată și de echivalențele pe care Eugen Barbu le găsește, în planul expresiei, straniei străluciri numite mai sus. **Săptămîna nebunilor** e un film — deocamdată numai scris (deși în seria filmelor cu haiduci există un episod **Săptămîna nebunilor,** departe de a prefigura încă romanul). În această ordine de idei, nu-i exclus ca și Mărgelatu (în „tandem", desigur, cu tenebroasa Agatha) să devină erou de roman: personajul pare înzestrat cu toate datele.

Nu mai puțin interesant — și fecund în explicații (sau măcar în speculații) — mi se pare un alt „caz" al filmografiei lui Eugen Barbu: **Bietul Ioanide.** Spirit iconoclast — manifestat la nivelul limbajului: prin derutante disponibilități asociative, cît și la nivelul ideii: unde și-a făurit din demolarea prejudecăților o adevărată estetică —, Eugen Barbu se-ntoarce prin acest scenariu la una din cărțile mari ale literaturii române și la un scriitor „clasicizat" încă din timpul vieții.

Desigur, cinematografia i-a rămas datoare lui Eugen Barbu: „Groapa", „Princepele", „Săptămîna nebunilor" — adică tocmai cărțile pe care le socoteam fundamentale pentru rostul său ca scriitor — nu și-au găsit, încă, temerarul care să propună „traducerea" lor în limbaj filmic.

Dar și Eugen Barbu a rămas dator cinematografiei: cu scenarii pe măsura acestor cărți...

Nicolae ULIERU

Prozatorul sevelor tari

Acest călăreț al vorbelor neînșeuate, lăsate libere să zburde: scriitorul scenarist *Fănuș Neagu*

Pe „Ursul acela blond și calm, și bleg", cum îi spune Nichita, îl cunoscusem pe vremea cînd era o namilă copilărească, cu ciuf auriu, pusă pe glume ce abureau ca plăcintele de duminică la prînzul sumar al internatului. Pe vremea cînd sărea gardul Școlii de literatură pentru că întîrzia în oraș la un pahar cu prietenii din „Cartea cu prietenii" în care avea să mărturisească peste ani, timpuriul lui legămînt cu arta: să scoată din teascul vorbelor, aromele tari. Să țîșnească din litera scrisă și gîlgîitul mustului și izul de gutui sau busuioc din odaia fetelor, în nopți de sînziene și tropotul cailor nădușiți mînați noaptea, hoțește, prin bălțile Brăilei, și toropeala Bărăganului în dulcele somn al amiezii și galopul crivățului în lunca Dunării.

Nimic mai necinematografic la prima lectură decît proza asta, cînd dulce ca strugurii numai soare și miere, ori ca miejii de nucă încă jilavă, cînd ciușcă iute din pridvorul cu mușcate — cînd amăruie, grea de patimi și harță la aprigă beție. Dacă Eugen Barbu e acțiune și ritm al epocii în dinamică translare spre imagine, dacă Dinu Săraru e timp al istoriei, crug răsucit dramatic în conștiințe, destine, Fănuș Neagu e spațiu specific, culoare locală, geografie a luncii, carte a naturii deschisă tuturor, cu dărnicie Lișcăi, ori Ziei, dar și frumoșilor nebuni ai marilor orașe. Poate doar un documentarist-poet să-l fi putut străbate cu aparatul la pîndă în Bărăganul cu dropii al unui Odobescu rural. Fănuș are un Pann în sînge și un Istrati în suflet, un dor de Sadoveanu pe vîrf de limbă și o foame de poveste, de șeharazadă lirică — țintind locului peregrinul romantic.

Ce-a făcut cinematograful din acest călăreț al vorbelor neînșeuate, lăsate libere, să zburde sălbatic spre spaima criticilor și deliciul limbii române? La prima încercare l-a redus la anecdotică văduvită de seve, cu blonde platinate culegînd snopi aurii, hîrjonindu-se într-un Bărăgan de operetă, cu tractoriști de suburbie și agro-practicanți pasageri prin colectivă. **Lumină de iulie** se chema isprava cu care condeiul scriitorului nu s-a cununat, dovadă că a mai curs apă pe Dunăre pînă s-a încumetat la **Vremea zăpezilor**, anotimp fast pentru colaborarea cu filmul... Nu știu ce prezidase realismul acestui poem epic aspru, cu gesturi puține și vorbe piezișe, pe care el, delirantul din vară, știuse să le cumpănească zgîrcit ca să le restituie pe ecran doar miezul. Un prozator devenit scenarist (co-scenarist, aici alături de Velea) nu prin deprinderea unei tehnici anume (construcție strînsă, caractere, poveste) ci prin autoconstrîngere de la risipă la parcimonie, dinspre exuberanță lirică spre tîlc cu iz de proverb. Întîlnise, da, regizorul cu satul în sînge, un Gheorghe Naghi cu vînă de pictor narativ îndrăgostit de detaliul încărcat de ură sau fulgerat de poezie. Era, desigur, și mîna lui Nicu Stan pe acolo, ce picta în alb-negru cu virtuți de colorist exuberant cînd ploaia deasă, perdea prin care Mihăilescu-Brăila își mîna vitele spre baltă să le ascundă, baltă plină de buturugi și pomi cu mătreață prin care aparatul luneca în visare; cînd zorii tulburi de toamnă tîrzie, cu vestirea primilor fulgi căzuți pe satul Movilița „cuib de mueri aprige și de vulturi". Într-o mișcare zvăpăiată, aparatul lui Nicu Stan prindea și exuberanța culesului, cu fete îngropate în coceni, aruncînd vorbe-nadă pentru ca flăcăii să le scoată de acolo și să le ducă pe brațe, semn că le-a ales și nunta e aproape. O distribuție de aur, cu Toma Caragiu în frunte, pătimaș și întunecat, ca într-un lung drum al zilei către noapte, cu Ilarion Ciobanu cumpănit la vorbă și închis în suferința lui, mîngîind duios peretele cu locul rămas gol cînd nevasta îl părăsește și scoate tabloul de nuntă dar el, bărbat, îi spune răgușit: „Ia-ți și urma, Zie!" Totul filmat cînd în cumpăna clipei de suferință a despărțirii, cînd în mica iluzie a bucuriei. Un cinema plin de seve și adevăr așa cum și-l dorise probabil prozatorul cînd s-a lăsat înșeuat la carul artei cu șapte muze. Un cinema cu care se va întîlni, din păcate, rar. Un popas semnificativ în căutarea cinematografică a stilului Fănuș Neagu a fost **Dincolo de nisipuri** inspirat de romanul „Îngerul a strigat", un baroc cultivat cu chemare și îndrăzneală, cu acea aplecare spre realismul magic ce dă prozei lui Fănuș Neagu o anvergură poetică aparte în peisajul nostru literar.

Cu **Baloane de curcubeu** — tot în registrul dramatic, dar dominat de un umor grotesc, existent desigur la autorul „Îngerului..." dar intensificat cinematografic de un Iosif Demian în plină forță realist-satirică, Fănuș Neagu întîlnește din nou un regizor matur. Om de film pînă în măduva oaselor, pentru Iosif Demian nu există hotar al genurilor și al stilurilor; ele se îmbină ca și la prozator, cu atît firesc, lipsă de prejudecată, încît în cazul **Baloanelor...** derutează. Iritâ, invită la polemică, regizorul ca și scriitorul fiind un spirit cînd blajin, cînd incitant-polemic. „Poezia sevelor tari" capătă acum gust de romanță de suburbie; aici nu poezia naturii, ci prozaicul, grotescul caracterelor primează. Un film din care nu lipsește nici ironia acerbă nici privirea îngăduitoare, ca un Forman de extracție locală. Tipuri și talente actoricești extraordinare (Dorel Vișan, Magda Catone, Mitică Iancu) dar mai ales relația dintre ele în unele momente oscilînd între sublim și ridicol (marea scenă a lui Dorel Vișan cînd constată că i-a fugit femeia, revederea foștilor soți, în grajd). E, cred, experiența-limită a ceea ce poate scoate cinematograful din zona grotesc-realistă a tipologiei descinsă din romanele lui Fănuș Neagu. Dincolo (zic eu, mai conservatoare) sfera artei se pierde.

Lișca din „Cantonul părăsit" e răsădită în imagine filmică de proaspătul ochi de regizor al lui Ioan Carmăzan, ca din același vis îngemănat în dragoste și credință pentru complicata natură umană. Natură și om devenind în portretul acestui copil al ierbii și al focului, al apei și nădejdii, o singură metaforă: cea a vieții. Vîrtej exaltant cum n-a mai cunoscut cinematograful românesc pînă la **Lișca** lui Fănuș Neagu și Ioan Carmăzan. Aici convergența temperamental-poetică a celor doi, intensificată de febra dramatic descriptivă a operatorului Anghel Deca și de cea dramatic-analitică a tinerei interprete (excelentă) Ecaterina Nazarie au creat secvențe antologice. Desigur, nu pe parcursul întregului film. Și — după mine — cel mai puțin în finalul artificial (inexistent în nuvelă) al înnebunirii femeii. Aici tonalitățile devin convenționale, portretul nu cîștigă în complexitate, în adîncime, — cum susțin unii — ci, cred eu, pierde în esențialitate. În acel realism magic cu care ne încîntase pînă atunci.

Indiferent de opinii (și tocmai pentru că ele scapără, diferite, provocate de acest foc vital care e prozatorul-scenarist) **Lișca** rămîne moment de referință în istoria colaborării lui Fănuș Neagu cu arta a șaptea. Filmografie din care omitem, intenționat, alte titluri — sperăm, accidentale, nerepetabile, ale incursiunilor originalului condei în comedioare cu alune, ciocolate și bigi-bigi.

Alice MĂNOIU

Un nou film scris de Fănuș Neagu în regia lui Geo Saizescu, *Sosesc păsările călătoare*. Cu: Rodica Mureșan și Emil Hossu

Privind nerăbdător peste umărul scriitorului

Caz rar în istoria relaţiilor film-literatură: *Dinu Săraru*, cu toate cărţile sale, fără întîrziere, pe ecran

Felul în care cinematograful a acaparat (acesta e cuvîntul; dacă am spune „s-a apropiat", am coborî temperatura întîlnirii), a acaparat, deci, literatura lui Dinu Săraru, seamănă personajului aflat în persoana scriitorului: fără ezitări, amînări, reverenţe, întrebări de prisos, Caz mai rar în istoria relaţiilor dintre film şi literatură, în general tensionată, traversată de destule nelinişti şi îndoieli. Succesul fulgerător al celui care, cu zece ani în urmă, debuta în proză ex-abrupto, cu o replica dinamitarda („cine are puşti, cine are pistoale, cine are arme, le predă pînă mîine dimineaţă", aşa începe „Nişte ţărani") nu a intimidat cîtuşi de puţin, mai degrabă a stîrnit spiritele din lumea cinematografică.

Patosul politic, reconstituirea ardentă, de o rigoare uneori de-a dreptul necruţătoare, a unei epoci trăite de generaţiile astăzi mature, luciditatea nu de puţine ori dureroasă ce însoţeşte dorinţa de a desluşi meandrele istoriei, existenţa unor personaje puternice, tulburătoare prin autenticitatea trăirilor (şi a succesului, şi a eşecului), toate acestea, la care se adaugă verbul seducător al lui Săraru sînt suficiente argumente pentru a ne explica rapidul transfer carte-film.

Recordul în materie de ţinere a pasului îl constituie ultima ecranizare, cea după prima parte a trilogiei **Dragostea şi revoluţia,** film al unui roman ce încă se scrie, film realizat „din mers", ceea ce m-a îndemnat să spun, în momentul apariţiei lui, că cinematograful apropie că priveşte, nerăbdător, peste umărul scriitorului aflat la masa de lucru. Pornesc, de aici, şi şansele, şi riscurile.

Gheorghe Vitanidis, cel dintîi care a pornit la drum pe urmele prozei lui Dinu Săraru, le-a intuit atunci cînd a transpus **Clipa,** construindu-şi filmul în spiritul unei „fidelităţi fără margini" (folosesc sintagma ca opus al cunoscutei „libertăţi fără margini"). „Clipa", aşa cum ni se înfăţişează pe ecran, ne apare ca o a doua lectură a romanului, în care bănuim preocuparea de a prelungi starea, emoţia, palpitul primei citiri. Regizorul acţionează ca şi cum ar vrea să-l transporte pe cititorul devenit spectator din atmosfera cărţii în cea a filmului fără nici un efort al desprinderii, lipsa de violenţă, de ostentaţie fiind o bună deschizătoare de drumuri. Să notăm că Vitanidis aruncă de la bun început, în joc, replici-cheie ce creează o dispoziţie favorabilă instalării în film. Acel „am ratat clipa" răsună din capul locului pe ecran şi văd aici nu numai un punct de pornire, ci, mai ales, un semnal de recunoaştere, necesar în procesul de translare a unei literaturi calde încă, faţă de care cititorul îşi poate revendica, vehement, dreptul de proprietate sentimentală. Nu este exclus ca, peste cîţiva ani, acest drept să răsune altfel, dar astăzi, regăsirea tuturor registrelor romanului este un prag peste care nu se poate trece fără consecinţe. Dialogul abundent, revărsat uneori în cascade nu supără, pentru că replicile şi gîndurile personajelor sînt aşteptate, pentru că adevărurile cărora le spune pe nume Dumitru Dumitru sau Tudor Cernat leagă cititorul de erou printr-o complicitate tainică, recompensatoare.

Dragostea şi revoluţia, celălalt film realizat de Gheorghe Vitanidis, captează însă mai greu tensiunea cărţii, deşi unele scene ale romanului parcă atît aşteaptă, să fie mutate pe ecran (să fie, cumva, aici, şiretenia lui Săraru?), deşi jocul timpilor povestirii este mult ramificat (ispititor pentru o critică naratologică, dar şi pentru înălţarea eşafodajului cinematografic); în sfîrşit, cu toate că cineastul apelează mai insistent la vizualizarea unor sugestii, efectul este mai puţin percutant decît în **Clipa.**

S-ar părea că proza în chestiune conţine mai multe capcane decît am putea bănui la o lectură cu sufletul la gură, că pe măsură ce îşi sporeşte cărţile, autorul îşi impune o arhitectură tot mai elaborată, pretinsa „inocenţă" a construcţiei, invocată la prima sa carte, dacă a existat vreodată, fiind, de acum, o etapă depăşită. **Dragostea şi revoluţia** anunţă, încă din titlu, o lărgire extremă, ambiţioasă, a cîmpului problematic, o reconciliere a atitudinilor şi trăirilor ignorate în epoca **Clipei,** şi poate că acest proiect, existent în totalitate în viziunea scriitorului dar, fatalmente, doar fragmentar în cea a cineastului, să fi frînt dezvoltarea filmului smuls din corpul unei cărţi ce încă se scrie.

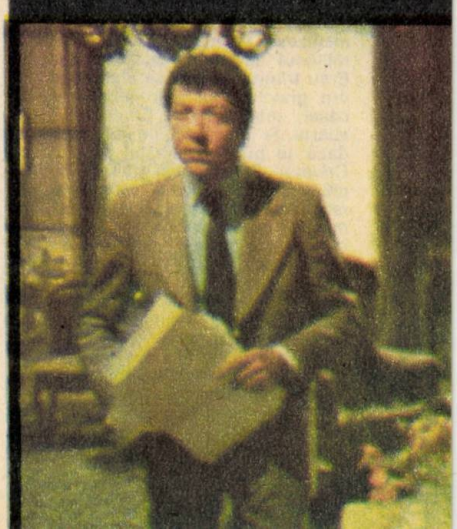
Între cele două ecranizări, **Clipa** şi **Dragostea şi revoluţia,** se află **Vînătoare de vulpi,** adaptare a primului roman al lui Dinu Săraru, „Nişte ţărani", singura lui carte lăsată, ca să zic aşa, ceva mai mult să se odihnească (a apărut în 1974, a fost transpusă în 1979).

Este interesant de observat cum, încăpînd pe mîinile unui regizor ca Mircea Daneliuc care, pînă atunci, excelase el însuşi în practicarea unui scris cinematografic nervos, al observaţiei tranşante, romanul devine prilejul unei creaţii care nu seamănă, în aparenţă, nici cu literatura lui Săraru, nici cu filmele de pînă atunci ale lui Daneliuc. Cineastul apelează la o altă strategie a memoriei pentru a susţine dramatismul momentului istoric trăit de Năiţă Lucean şi ai săi, încifrează obsedant mişcările timpului obiectiv şi subiectiv, pe scurt — citeşte cartea printr-o grilă estetică extrem de personală. Cred că este dreptul unui creator să-şi asume tipul său de libertate faţă de literatură, după cum, nu mai puţin, este dreptul acesteia să i-l autentifice sau nu.

Judecînd diagrama raporturilor dintre cele trei filme şi cărţile generatoare, a îndepărtării sau apropierii lor de matca literară, îmi permit să avansez ideea că viitorii ecranizatori vor trebui să depisteze mai întîi capcanele şi apoi să se predea.

Magda MIHĂILESCU

„Dreptul de proprietate sentimentală" (Ion Dichiseanu în *Dragostea şi revoluţia)*



carnet de scriitor

Prolog la o biografie de cinefil

Într-o bună zi — de ce nu? — amintirile scriitorului cinefil ar putea deveni un scenariu de *George Bălăiță*

Primul film de care îmi amintesc este imaginar.

Eram în clasa întîia primară. Învățăm după-amiaza. Era iarnă. Cam pe la patru, în amurgul palid și înghețat, ne dădea drumul de la școală. Nu pot uita aburul vinețiu deasupra Cîmpului Poștei, malurile de zăpadă de-a lungul străzilor, săniile ca niște rațe leșești, caii în hamurile lor roșii și negre, copacii, gardurile, promoroaca, palma jupuindu-se brusc pe clanța înghețată... Eram cît un greier. Școala era la doi pași de Grădina publică și la trei de cinematografele Lux și Mărăști. Cum s-a întîmplat să nu ajung la timp acasă, în ziua aceea? Am făcut o partidă de „dat pe gheață"? Am căscat gura „pe centru" în fața celor două cinematografe abia luminate în sistemul „lanternei oarbe", invenție de război, orbecăială, camuflaj, se zăreau oare în spatele vitrinei pozele unor soldați cu căști, o femeie într-o rochie lungă, părul ondulat cu fierul? Nu-mi amintesc decît zăpada scîrțiind al dracului sub bocancii cu ținte de care eram foarte mîndru, cerul negru spart de o singură stea, zidurile caselor, mai ales albe, ferestrele pe care erau lipite cruciș benzi înguste de hîrtie. Dar cum îmi „petrecusem" seara, unde întîrziasem, de ce? Mama, furioasă, interogatoriul, baia fierbinte la picioare, „explicațiile" de care pînă la urmă nu puteam scăpa. Hoinăreala se pedepsea aspru. Dar de data asta nu reușeam să găsesc ceva plauzibil. Adevărul e că o făcusem de oaie, nu se mai întîmplase să întîrzii patru ore. Noaptea. Șapte ani jumate. Iarnă. Dacă te prindea viscolul, i-auzi, s-a și pornit... Focul ardea zdravăn în sobă și asta îmi dădea ceva speranțe. Sînt născut într-o zodie de foc. Tata se făcea că citește ziarul. Pe masă apăruse nuielușa de corn. Nu se întîmpla prea des. Era, deci, ceva serios. Lungeam pe cît cu putință sorbitul ceaiului. Eram zidit între perne, dar asta nu salva nimic. Mama mă privea, în picioare, lîngă sobă. Nu reușeam să mă încălzesc. Lampa cu petrol agățată în mijlocul tavanului se clătina ușor. Erau trimise semne, se anticipa un lucru grav? Vîntul pătrundea în podul casei, prin horn și printr-o lucarnă spartă. Și iarăși: hai, ce stai, vorbește, dacă te prindea crivățul pe drum?... Crivățul! Parcă am fi trăit pe o banchiză... Umbre uriașe acopereau pereții, repetau mișcarea lămpii. De pe masă venea tic-tac-ul dur al ceasului mare cît o ploscă, vechile deșteptătoare cu cadran CFR și clopot nichelat.

Pedeapsa se va aplica fără circumstanțe atenuante. Numai că nu se cunoștea încă fapta. Atunci am început să povestesc un film. Da, văzusem un film. Dar nu la cinematograf. La un coleg. Stă într-o casă mare, cu grădină, care e „a lor". Tatăl aceluia e negustor. Iar mama călătorește. Unde? Pretutindeni! Are un unchi mult mai bogat decît ei, închipuiți-vă! Aceia i-au adus băiatului, în dar de ziua onomastică, un aparat de proiecție. Dar ceva special „pentru casă". Nu e atît de mare și complicat cum este cel pe care lucrează operatorul de la Lux. (Operatorul de la cinematograf Lux venea, uneori duminica, la masă, la o vecină a noastră de peste drum, ea avea patru fete mari și nu izbutise să mărite decît una. Operatorul era scund și gras, un cap mic pe care stătea totdeauna pieziș, acoperindu-i ochii, o pălărie de fetru, boruri largi și moi. Purta numai gulere înguste și tari, fără colț, rotunjite, îl auzeam pe tata spunîndu-i mamei, care ridica din umeri: nu-și dă seama că la pălăriile lui, gulerele astea sînt absolut nepotrivite... Mie însă puțin îmi păsa de gulerele operatorului. Pentru vecina cu multe fete, eu făceam unele comisioane, între care, nu cel mai lipsit de importanță, era umplerea sifoanelor în zilele cînd primea vizite. Operatorul îi spunea viitoarei lui logodnice: doar știi că sînt boier, se ridica de pe scaunul cu spătar curb și adăuga, cu ochii la mine: marți, vii să vezi filmul; din cabina mea... Am fost de cîteva ori. Nu-mi amintesc filme. Numai „chipuri". Mai tîrziu le-am identificat în parte: Charles Laughton, Myrna Loy, Emil Jannings, Sonya Henie, Harry Baur, bineînțeles, Chaplin... Dar acum povesteam filmul meu. Mă ridicasem în picioare, în mijlocul patului. Așează-te, a strigat mama, stai între perne, ai înghețat destul, vorbește de-acolo... Bine, se poate. Așadar, aparatul de proiecție era mult mai mic. Nu seamănă cu mașina de tăiat lemne, dar aduce oarecum cu o mașină de cusut Singer. Filmul era, bineînțeles, în culori. În culori?! Mama își împreună mîinile sub bărbie, tata puse ziarul pe masă. Ochii lor mă priveau cu lăcomie, curiozitate și, de necrezut, fără nici o îndoială. Am început să povestesc filmul. Oare în peșteră, la focul scăzut, dîrdîind în pieile de fiare vînate cu bîta și silexul, cum îl ascultau oamenii abia coborîți din maimuță pe povestitor? ... Dar cum era filmul colorat pe care îl povesteam eu? Prin tunelul timpului, acum, cînd după atîția ani scriu povestioara asta numai pe jumătate amuzantă, simt teribila satisfacție, frenezia cu care inventam pe măsură ce atenția celor doi ascultători creștea. Pe măsura bunei lor credințe. Ce stimulatoare era dulcea lor naivitate. Ce putere aveam! ... Judecata, pedeapsa? De mult uitaseră de ea. Oare nu mă vor ruga curînd în genunchi să-i duc și pe ei la acest film miraculos? Există și altele? Se înțelege...

Chiar și filmul meu trebuie să aibă însă un sfîrșit. L-am amînat. Urma să merg în altă seară, să văd seria a doua. Dacă nu cumva erau trei sau patru serii... A fost, oricum, marele meu succes de public. Neîntrecut pînă acum. Așa ar putea începe eventuala mea biografie de cinefil. Fine del primo tempo!...

George BĂLĂIȚĂ

Visul copilăriei: la cinema, cu *Charlot*...

carnet de scriitor

Prima mea pasiune

„Lanterna magică" a copilăriei unui scriitor împătimit de cinema: *Petre Sălcudeanu*

De cînd am început să iubesc filmul? O întrebare pe care mi-o pun deseori singur, nu pentru a număra anii dedicaţi acestei mari iubiri, ci pentru a socoti timpul unei statornice pasiuni. Am venit în Braşov într-o primăvară a anului 1937; pînă atunci nu-mi aduc aminte să fi auzit vreodată de cuvîntul cinematograf, cu atît mai puţin ce înseamnă un film. Plecat de la ţară, mai bine zis dintr-un sat cu cîteva sute de fumuri, mai mult un cătun şi intrat într-o urbe, cu simţurile ca o gumă de praştie întinsă, receptiv la tot ce putea însemna altceva decît cunoscusem pînă atunci, m-am simţit dintr-odată străin, şi al nimănui, cu modestul bîrlog familial aflat şi el în nesiguranţă, cel puţin aşa mi se părea — ca şi întreaga mea fiinţă dealtfel. Nu ţin minte ca în primele luni să fi depăşit graniţa străzii mele, intrarea în alte zone ale cartierului părîndu-mi-se o încălcare teritorială, un mare necunoscut, şi nu mă strecuram pe ulicioarele din preajmă nu din teamă, dintr-un respect firesc faţă de legile cu care intrasem în noua mea lume, aceleaşi cu care plecasem şi de care nimeni, verbal, nu mă absolvise. Un animal cu ochii întrebători şi mai ales sperioşi, cu cele şapte primăveri neîmplinite încă stătea la colţul ultimei case şi privea rarele maşini ce ridicau praful mai sus de acoperişul celui mai înalt bloc cu un singur cat. La nici un kilometru depărtare exista un cinematograf, „Modern", aşa-i spuneau copiii cartierului meu, un loc unde se petreceau întîmplări nemaipomenite, cu oameni nemaipomeniţi, din ţări şi lumi cu totul diferite de lumea şi ţara mea. A vedea un film însemna de fapt o lungă călătorie într-un perimetru sufletesc aparte. Era o perioadă în care zăngănitul armelor, deşi aproape nu-mi preocupa urechile mari, cu pîlniile desfăcute larg nu numai de căciula care le maltrata dar şi dintr-o curiozitate firească de a nu pierde nimic din tot ceea ce se putea auzi în jur, şi mai ales în mine; pe atunci credeam că simţurile proprii intră în sistemul receptiv numai prin urechi. Prin urechi mi-am auzit prima dată inima bătînd şi prima palmă tot pe-acolo şi-a făcut auzit glasul; ea, urechea a fost de vină că durerea vorbea singură în faţa ghiocului înroşit de străfulgerarea loviturii.

Mare mi-a fost uimirea cînd în locul unui cinematograf am văzut o clădire obişnuită; neobişnuită era firma mare, cartonul pe care scria un titlu de neuitat **Zorro;** în rest construcţia n-avea nimic spectaculos, nu era nici munte şi nici deşert, nici pădure tropicală, noţiuni cu care mă obişnuisem, la şcoală, m-am dus la vîrsta de cinci ani, nu pentru că eram precoce, doamne fereşte, din cu totul şi cu totul alte motive; la şcoală era cald şi nu eram singur, la şcoală erau recreaţii unde mă puteam întîlni cu toţi copiii satului, pe cînd acasă... M-a uluit din primul moment, biciul fantastic, capabil să scrie singur prima literă din numele eroului principal şi am confecţionat ulterior sute de mijloace de apărare asemănătoare; nu pe puţini din duşmanii mei prezumtivi i-aş fi şfichiuit din dorinţa de a-mi înscrie pe pielea lor prima literă a numelui meu. N-am reuşit decît să fiu bătut în urma pîrelor şi nemulţumirilor fireşti adresate părinţilor, pentru necuviinţele mele. De la primul film, cel amintit, pînă în ziua de azi am rămas cu spaima coloanei sonore: nici acum nu pot auzi un tren cum se apropie; fără să mă vadă nimeni îmi îndrept limba într-un anumit colţ al gurii, să-mi atenuez frica de înfiorătoarele zgomote amplificate de imaginaţia mea, mereu aflată la anii de demult. Cine îşi mai aduce aminte cum cizma ilustrului erou din filmul amintit este prinsă de şinele aflate la cîţiva paşi de un ac de cale ferată întors nedibaci? Biciul salvator încolăcit ca o cobră de fusul de metal şi tras cu diabolică forţă, salvează personajul de la moarte şi odată cu el salvată de la emoţii, o sală întreagă, transpirată, cu ofuri şi ahuri, aşa cum numai în copilărie în care totul poate fi adevărat, se aud. Acesta a fost primul film pe care l-am văzut şi pe care, mai apoi, l-am revăzut de zeci de ori; cinematograful era pe atunci non stop (am în vedere orele de zi) şi eu ca să-mi pot plăti biletul mă căţăram pe un stîlp de telegraf din dreptul ferestrei de la balcon şi, de pe el, era o joacă să sar în aerul îmbîcsit al unei săli devenită, la vîrsta aceea, casa mea cu minuni.

Petre SĂLCUDEANU

Invincibilul *Zorro* şi vîrstele peliculei: **Douglas Fairbanks** şi Alain Delon

teatru-film

Între scenă și ecran. O prăpastie? O punte?

Prin ancheta de față nu am căutat un răspuns sigur și singur la întrebările ridicate de raportul teatru-film, apropieri și deosebiri specifice. Am reunit însă părerile unor oameni de teatru și film, care prin propria lor experiență au pătruns în laboratorul celor două arte, le cunosc, le iubesc, dar ca în orice iubire, sînt inevitabile și îndoielile, și certurile și despărțirile temporare. Unii au venit dinspre teatru spre cinema: D.R. Popescu, Tudor Popescu, Alexandru Tatos, Tudor Mărăscu, Radu F. Alexandru și încă mulți pe care grupajul de față nu i-a cuprins. Alții au făcut drumul invers. Mircea Daneliuc, de pildă, un regizor „eminamente cinematografic", a montat în teatru un interesant spectacol Mroszek („Emigranții").

Așadar, întrebarea generică ar fi: ce apropie, ce desparte filmul de teatru?

Dialogul, o cumpănă

...ceea ce în teatru se numește paranteza dramaturgului, pe ecran devine film, pur și simplu

— Radu F. Alexandru, sînteți un autor de teatru cunoscut și ceea ce se cheamă „jucat": Teatrul „Nottara", Teatrul Mic, T.E.S., Teatrul T.V., teatrele din provincie: Brlad, Brăila, Bacău, Piatra Neamț, Teatrul Maghiar din Timișoara, Arad etc. În 1979 ați obținut premiul de dramaturgie al Asociației scriitorilor. Totuși, o preocupare constantă rămîne filmul. Care vi se par a fi apropierile și deosebirile între aceste două — să le numim — „genuri de dramaturgie", unde se apropie și unde credeți că se despart ele?

— S-a discutat mult despre apropierea literatură-film: ecranizările, de exemplu, au oferit un vast cîmp de discuție și de controverse, frecventele realizări medii sau chiar mediocre după o literatură excelentă acreditînd ideea că ecranul sărăcește lumea și universul existent în proza inspiratoare. Apropierea dramaturgie-film este și mai frapantă, legată de unul din principalele mijloace de exprimare: amîndouă sînt dependente de dialog, dialogul fiind exact ceea ce le apropie, dar și momentul de cumpănă care le desparte. Ponderea în teatru cade pe dialog și pe relația dintre personaje, pe situațiile în care sînt implicate. Pentru a contura clar o relație, ea trebuie mai ales **rostită**, în timp ce în cinematograf se poate — sau chiar trebuie să se consume — printr-o imagine care suplinește orice altă explicație verbală. Tocmai aici constă dificultatea elaborării unui scenariu — dar și a lecturii lui — particularități de care trebuie să se țină cont în toate fazele. La lectură, frecvent se urmărește o permanentă confruntare între replica scrisă și imaginea care ar trebui să apară pe ecran, o confruntare nefirească și nefericită, gîndită pleonastic și care creează false probleme și nejustificate insatisfacții. Aceste situații s-ar putea evita, dacă s-ar înțelege definitiv că un scenariu de film nu trebuie „citit" ci „văzut", că datoria regizorului nu e doar de a respecta replica scrisă, ci arta lui constă în crearea unui univers în care această replică să funcționeze, să aibă locul ei.

— Aceeași teză, aceeași idee o puteți elabora în termeni diferiți, devenind piesă de teatru sau scenariu de film?

— Depinde. Un scenariu care a stat ani de zile însumînd elogii — dar nu suficiente pentru a deveni film — s-a metamorfozat într-o piesă — e vorba de „Dilema". Un alt scenariu — care își așteaptă de mult intrarea în producție — am încercat să-l restructurez pentru o reprezentare scenică. A fost imposibil, ceea ce mă face să cred că realmente este un foarte bun pretext de film. Ajungem astfel la problema discutată anterior legată de specificitatea genurilor... Întîlnirea cu Dinu Tănase, autorul filmului **La capătul liniei**, a fost o surpriză plăcută:

Un dramaturg pentru care scenariul de film nu a însemnat „un accident", ci o preocupare la care revine periodic: Süto Andras *(De bună voie și nesilit de nimeni* de Maria Callas Dinescu, cu Ana Szeles)

„Eroarea celor mai mulți este a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă".

George Călinescu („România literară", nr. 7/1932)

O operă dramaturgică ce-și așteaptă încă ecranizatorii; opera lui Aurel Baranga *(Premiera* **de Mihai Constantinescu, cu Radu Beligan și Carmen Stănescu)**

ne-am povestit fiecare filmul pe care-l vedeam și am constatat că... vedem același film. Decupajul său este tocmai valorificarea și punerea în evidență a acelei lumi din scenariu, o lume care nu trăiește doar prin replicile consumate între personaje, ci printr-o întreagă rețea de raporturi și relații interumane, subterane, neexprimate explicit, tocmai pentru că cinematograful poate și trebuie să aducă în prim plan acest subtext. Dinu Tănase a însuflețit și a dat consistență la ceea ce în teatru numim „paranteze".

— Revenind la prima întrebare: deși scrieți teatru și sînteți un autor citit și jucat, de unde tentația — sau nevoia — de a vă apropia de cinema?

— Paradoxal, scriind foarte mult simt totuși o acută neîncredere în cuvînt, în capacitatea sa de a exprima exact ceea ce simți și gîndești, în posibilitatea ca cel căruia i te adresezi să te înțeleagă cît mai exact. De aceea în piesele mele un rol important îl acord parantezelor în care încerc să fixez un anumit cadru, o anumită direcție, un sens de înțelegere al dialogului. Cinematograful, ecranul poate metamorfoza aceste paranteze în viață. Deci...

Așteptînd regizorul ideal

Personal, nu mă deranjează „specificitatea". Nu sînt obsedat de ideea „staticului" în film

— Ce-a fost la început pentru dumneavoastră ca scriitor, stimate Ion Băieșu, teatrul sau cinematograful?

— La început a fost cinematograful: **CAMERA ALBĂ** (scenariul datează din 1962, chiar dacă filmul a apărut pe ecran în 1965). Dar cam tot atunci, adică imediat după 1962, am început să scriu și teatru...

— Și cum evitați „teatralitatea" cinematografului și „cinematografizarea" teatrului?

— Personal nu mă deranjează „specificitatea", nu sînt de pildă, obsedat de ideea „staticului" într-un film care poate proveni dintr-o structură teatrală. Mă simt aproape de amîndouă. Mai mult, sînt tentat să transform unele piese în scenarii de film.

— În ce măsură considerați că vă ajută la acest proces de translație decupajul regizoral?

— Pînă acum nu am avut sentimentul că regizorii au venit cu idei esențiale, chiar dacă a fost vorba de transformarea unei proze în scenariu. De exemplu, nici la filmul **Mere roșii** (bazat pe nuvela „38 cu doi") nu am simțit o intervenție fundamentală. „Mîna" regizorului Alexandru Tatos și a interpretului Mircea Diaconu s-a văzut însă, meritul principal al filmului fiind prezentarea unui individ și a unei „felii de viață" realiste, sincere cinstite. La realizarea filmului **Rătăcire**, care nu avea o bază literară de pornire, ajutorul lui Tatos a fost însă hotărîtor.

— Ce vă atrage spre cinema?

— Am senzația că cinematograful posedă mijloace mai convingătoare. Cred că teatrul nu izbutește să scurteze distanța dintre scenă și spectator, să reliefeze totdeauna detaliul semnificativ, să pună în evidență unele mișcări interioare, iar ca spectacol mi se pare mai convențional. Cinematograful e mai aproape de sensibilitatea spectatorului modern, a telespectatorului.

— Considerați o soluție apropierea dramaturgilor de cinematograf, mai ales pentru realizarea acelui vechi și mereu discutat deziderat: îmbunătățirea scenariului?

— Cred că apropierea dramaturgilor de cinematograf ar fi o soluție și mai ales într-unul din compartimentele veșnic deficitare: dialogul.

— Ați accepta să colaborați, pe un scenariu scris de altcineva, ca dialoghist?

— Da, am și încercat, dar din păcate filmul nu s-a realizat.

— Care vi se par a fi principalele probleme cu care se confruntă un dramaturg atunci cînd se apropie de cinematograf?

— În primul rînd, găsirea unui regizor din aceeași „familie spirituală", fiindcă totdeauna vrei „garanții estetice". Acum, tot mai frecvent regizorii vor să-și scrie ei singuri scenariile. Poate e normal, dar pentru un dramaturg e tot mai greu să găsească ceea ce el consideră un „regizor ideal". În al doilea rînd, adesea mi s-a părut că producătorul are... pretenții mici, că nu se bate suficient pentru o miză mare. Iată o altă problemă și oricum nu ultima.

— În ce stadiu se găsește acum colaborarea dumneavoastră cu cinematograful?

— În continuare m-ar interesa comedia, indiferent de dificultățile pe care le presupune. Mă gîndesc la o comedie despre cei care s-au îmbogățit miraculos și necinstit, o lume fabuloasă, o adevărată plagă a societății noastre, un fenomen care ar trebui descifrat și cu mijloacele artei. Se află deja în filmări **Sursa**, la care colaborez cu un regizor tînăr, Dumitru Dinulescu (a debutat cu o ecranizare după Marin Preda). Fără a deconspira subiectul, voi spune că ceea ce m-a interesat în acest scenariu a fost semnificația gesturilor sublime ale unor oameni dezinteresați. Proiecte? Există...

Nu oglindă, ci lentilă măritoare

Cu Shakespeare n-aș „colabora" niciodată. Cu scenaristul da, întrucît socot textul „o propunere"

— Tudor Mărăscu, ați început prin a sluji, ca regizor, una dintre cele mai vechi arte — teatrul — dar vă

Piesa lui Horia Lovinescu a rămas pînă azi de referință în dramaturgia națională. Dar filmul omonim? *Citadela sfărîmată* de Marc Maurette, cu Gyorgy Kovacs și Marcela Rusu.

continuați cariera apropiindu-vă și de cea mai nouă — cinematograful — despre care, într-un eseu, Léon Moussinac afirma că „va fi la fel de populară ca teatrul lui Eschil și Shakespeare sau nu va fi deloc". De ce, după teatru, nevoia de a vă exprima prin încă o modalitate artistică oarecum înrudită, cinematograful?

— În ciuda asemănărilor și apropierilor, există o deosebire pe care o consider fundamentală: teatrul **e un joc de adevăruri,** o convenție pe care o propune regizorul, iar spectatorul o acceptă sau nu. Dacă în teatru o coroană poate transforma un actor în blue-jeans într-un rege, dacă, așa cum spune Shakespeare, „o scenă goală poate fi cîmpul bătăliei de la Azincourt", filmul nu mai este un joc. El trebuie **să fie, să reprezinte** adevărul. De aici tentația de a folosi **convenția adevărului;** eu însă rămîn la ideea că **jocul adevărurilor** e mai seducător.

— Considerați că apropierea de teatru v-a facilitat contactul cu cinematograful? Iar experiența televiziunii, eventual, o punte?

— Prima emisiune, o dramatizare după François Villon — pe care o consider și azi printre cele mai bune lucruri pe care le-am făcut — am început-o fără să am idee ce e un decupaj. Atunci, tocmai teatrul m-a ajutat, chiar mai mult decît dacă aș fi făcut regie de film. Teatrul propune spectatorului, pentru 2—3 ore, un singur plan — **planul general al scenei.** Dificultatea regizorului de teatru e de a mobila acest plan și de a-i da o dinamică proprie, care să facă viabil spectacolul. Imaginați-vă ce ar însemna o oră și jumătate de cinematograf realizat într-un singur plan general! Ceea ce am făcut atunci, la televiziune, a fost o operație de „decupare în interiorul teatrului". Filmul este o suită de 2—300 planuri desfășurate într-o oră și jumătate. Deci, este mai greu de realizat dinamica unui plan general în teatru decît — ceea ce se cere în cinema — efectuarea unui decupaj care, prin însăși schimbarea de cadre, devine dinamic, focalizează atenția.

— Care vi se pare a fi libertatea regizorului față de un text dramatic comparativ cu atitudinea față de un scenariu?

— În fața textului dramatic sînt mai puțin liber, dar depinde de autor. Cu Shakespeare nu voi colabora la text niciodată! La scenariu însă colaborez, și aceasta fiindcă îl consider **o propunere.** În ceea ce privește „punerea în scenă", mă simt la fel de liber. Un text de teatru poate deveni film și invers, în funcție de modificările operate de regizor, nu mi se pare că între ele există o barieră de netrecut. De altfel, azi multe texte dramatice sînt scrise în manieră cinematografică. De exemplu, „A cincea lebădă" punea mari dificultăți regizorului de teatru fiind scrisă „cinematografic", dar crea dificultăți și regizorului de film, fiindcă, totuși, „venea din teatru".

— Lucrați în mod diferențiat cu actorii pentru scenă și pentru ecran? Ați apela la aceiași?

— Maniera de lucru e asemănătoare, dar pentru film sînt mult mai atent la planurile apropiate, fiecare gest are o pondere mult mai mare. Filmul cere și fizionomii speciale, de aceea, din trei filme ale mele, în două am încredințat roluri importante unor neprofesioniști. Dar și pentru film, repetițiile cu actorii le fac la fel ca și pentru scenă, începînd cu lectura la masă...

Nu trebuie uitat că „cel de al 4-lea perete al scenei, pe care actorii nu-l văd, se transformă într-o «oglindă» în care se reflectă lumea". În cinematograf, al 4-lea perete este aparatul de filmat care nu mai este o oglindă ci o **lentilă măritoare!**

Atotputernică, sugestia

...„în plus, un film rămîne. Îți satisface orgoliul că ai lăsat ceva concret"

— Ce ne puteți spune, stimate Alexandru Tatos, din punctul dumneavoastră de vedere, al regizorului și de film și de teatru, despre aceste două arte?

— Părerea mea nu este deloc originală: sînt două limbi diferite, doar că în vocabularul amîndorura sînt unele cuvinte comune. Diferența dintre ele? Aș zice, cea dintre poezie și proză. Pentru mine, teatrul rămîne poezia, o artă a convenției, a sugestiei, a metaforei. Filmul — și mai ales în actualul moment al evoluției sale — are un pronunțat caracter realist. Diferențele țin de esență, fiindcă la un anumit nivel și filmul operează cu sugestia — poate o să devină mai interesant cînd o să evolueze în acest sens. Dar totuși, prin natura sa, teatrul rămîne o artă inevitabil pentru un public mai restrîns, pe cînd cinematograful are cea mai largă audiență. De aceea nu va fi simplu să îndrepte gustul publicului către modalități care ies din tiparele atît de „bine" pecetluite.

— Ce trebuie să știe un regizor de teatru atunci cînd începe să facă film?

— Că se exprimă într-un limbaj cu totul nou și că destul de puțin din bagajul profesional dobîndit îl va ajuta. Dacă rămîne închistat în concepțiile și convențiile formulate pentru scenă, acestea numai îl vor împiedica.

— Ce v-a determinat să deveniți regizor de film?

— În teatru m-a captivat ideea că trebuie să inventez totul. Pe o scenă goală, de scîndură, ridici un edificiu care trebuie să fie viabil. Apoi, desigur, privilegiul de-a lucra pe texte cu adevărat mari și contactul, colaborarea cu actorul. Treptat însă, am descoperit realitatea cinematografului — și o dată cu ea am început să văd cu alți ochi realitatea propriu-zisă. Ceea ce a început să mă pasioneze: să reconstitui viața, observînd-o, s-o comprim, s-o esențializez — deci s-o figurez. Dacă în teatru, așa cum spuneam, premisa teoretică te conduce către inventarea soluției de realizare artistică, în film, de multe ori, un loc de filmare găsit în realitate sau chiar un om văzut pe stradă, poate să te inspire, să te determine să-ți modifici concepția inițială. Ar mai fi și alte motive: de pildă, odată turnat, filmul rămîne așa cum l-ai făcut. Spectacolul de teatru de multe ori se degradează, cu timpul nu mai rămîne așa cum l-ai lucrat cu multă migală. În

plus, un film **rămîne**, îți satisface orgoliul artistic că ai lăsat ceva concret, durabil, care poate fi confruntat peste ani: dacă nu i s-a recunoscut valoarea la timpul apariției, ea poate fi „descoperită" după o perioadă mai lungă sau mai scurtă. Și viceversa...

— Ați lucrat frecvent ca regizor de teatru, dar și ca regizor de film cu dramaturgul, dar și cu scenaristul D.R. Popescu.

— D.R. Popescu are un realism cu totul aparte pe care-mi place să-l investighez și pe care-l simt foarte aproape de mine și de intențiile mele explicate mai înainte. Dacă de acum și pînă la sfîrșitul carierei mele ar trebui să fac filme după D.R. Popescu, nu m-ar supăra deloc. Ba, dimpotrivă. Din păcate însă, „prozele" valoroase și interesante sînt ocolite...

— Vă rugăm, în virtutea experienței dumneavoastră, să conturați raporturile regizorului de teatru față de text și ale regizorului de film față de scenariu.

— În teatru poți să dai interpretări noi, personale — de fapt asta e și menirea adevăratului regizor de teatru — să „citești" piesa în funcție de momentul istoric, filozofic, de concepția ta despre lume și artă, de fondul tău aperceptiv etc. Deci: lecturi noi. Scenariul de film cere ca regizorul de film să se implice mult mai mult: textul e doar o premisă care îl ține mai puțin legat în chingi decît piesa de teatru. În cinematograf, în ciuda condiției de „artă colectivă", amprenta lăsată de regizor e mai completă. De aceea, în toată lumea, regizorii sînt socotiți autorii filmelor. Nu puțini sînt aceia care asemuiesc pe regizor cu un scriitor al cărui condei este aparatul de filmat. La noi există obiecții în această privință, din orgolii neîntemeiate sau pur și simplu din necunoștință de cauză...

— Ce proiecte aveți mai ales în această direcție care vizează raporturile cu adevărat delicate și complicate dintre opera scrisă și film?

— Aș dori ca în viitor să împac teatrul cu filmul, mai exact spus, să încerc utilizarea unor mijloace ce țin de arsenalul teatrului pentru ca să-mi îmbogățesc modalitatea de exprimare cinematografică. N-aș vrea să înțelegeți prin aceasta o „teatralizare" mai accentuată (teatralizarea o consider apanajul teatrului prost făcut), ci folosesc cuvîntul în sensul unei transfigurări mai esențializate a realității, a sublimării, a sugestiei. Am încercat cîte ceva din acestea și atunci cînd am ecranizat o proză a lui D.R. Popescu în **Duios Anastasia trecea**, dar atunci am fost mai timid și temător, aveam o experiență cinematografică mai redusă și asta mi-a impus o doză exagerată de prudență. O să am ocazia — sper — să realizez un film după romanul „Întunecare" — de Cezar Petrescu. Intenționat nu-i spun ecranizare, pentru că — așa cum consider c-ar trebui să se întîmple cu toate filmele ce se nasc după o proză — doresc să topesc materialul romanului — prin excelență epic — să-l convertesc în introspecție, deci să-l subiectivizez din unghiul personajului, să comprim materialul factic printr-un tratament care să-mi dea posibilitatea să-mi experimentez gîndurile pomenite mai sus.

„Este o iluzie și o eroare totodată să ne închipuim că verbozitatea este cauza și semnul teatralismului filmelor noastre. Există destule exemple ilustre de filme în care dialogul verbal ocupă primul loc în «sinteza» artistică a filmului".

Victor ILIU

Sceptic, fără a rezista totuși ispitei ecranizării: Paul Everac *O lebădă iarna* de Mircea Mureșan după „A cincea lebădă", cu Rodica Mureșan

Lacrima de glicerină

„Spre deosebire de foarte mulți, eu cred că tocmai replica este aceea care desparte teatrul de film"

— Vă propun, stimate Tudor Popescu, să discutăm despre raportul teatru—cinematograf...

— Există, cred, o prejudecată — aceea că teatrul și filmul (scenariul, mă refer) ar fi foarte apropiate pentru că se sprijină pe același punct de conjuncție: replica. De aici ideea că dramaturgul e un scenarist ideal. Dar eu cred că tocmai replica este ceea ce desparte teatrul de film: dramaturgul e mereu tentat să rezolve prin replică, **să spună**, ceea ce scenaristul e obligat **să arate** în imagini. Ca probă, nu toți scenariștii noștri cunoscuți sînt și cei mai buni dramaturgi. Desigur, există și excepții, dar continui să cred că tocmai prozatorul D. R. Popescu naște scenaristul și nu dramaturgul D. R. Popescu. Scenariștii ideali — părerea mea — trebuie căutați în continuare printre prozatorii literaturii de subiect, pentru că, totuși, filmele care s-au impus sînt cele care au story, ceea ce — desigur, iar apare excepția — nu exclude noul val francez sau alte filme, dar marile „iubiri" ale marelui public rămîn cele de „poveste", cele în care urmărim avataruri ale eroilor. Și filmul românesc, în faza actuală, și-ar spori șansa de a se impune publicului, tot prin filme cu poveste solidă, interesantă.

— Cum priviți, comparativ, poziția regizorului de teatru față de text și a regizorului de film față de scenariu?

— Desigur, nu este o regulă, scenariul rămîne totuși mai mult un pretext pentru regizorul de film, în timp ce regizorul de teatru se apucă de lucru în respect pentru textul pe care-l vizualizează scenic, potențîndu-i ideile. Lacunele filmului românesc vin și din această insuficientă valorificare a textului, a prejudecății potrivit căreia un regizor este cu atît mai important și are mai multe de spus cu cît se îndepărtează sau face harcea-parcea din scenariul literar. La un moment dat, un reviriment în filmul românesc a venit de la regizorii de teatru: Pintilie, Ciulei, Alexa Visarion, Alexandru Tatos. Au apărut și regizorii de film, cîțiva, care dau importanță replicii: Mircea Daneliuc spre exemplu, dar și cîțiva alții. Prin replică, ei știu să pună în valoare ideea, cea care în ultimă instanță îl seduce pe spectator.

— Ați încercat să translați un text destinat scenei pentru marele ecran? Pe același „motiv" ați putea scrie o piesă dar și un scenariu?

— Mai curînd accept ideea de „teatru filmat" — mă refer la ceva în genul teatrului prezentat marți seara de TV. De curînd am încheiat o experiență interesantă. Un fost scenariu, nefăcut la timp, cu ani în urmă, a dus la scrierea unei piese, care s-a jucat. Acum, m-am întors la scenariu, folosind în el, însă, cîștigurile din piesă: **Lumină de toamnă** urmează să intre

Piesa lui Horia Lovinescu „Surorile Boga", devenită film, *Surorile*, în regia lui Iulian Mihu. Cu: Elena Albu, Viorica Dinicu și Adela Mărculescu

în producție prin străduința, perseverența și dorința de a face film politic a Casei de filme Patru. Filmul nu mai are „spaima" de replică, fără a fi teatru filmat, evident.

— **Ce vă cheamă spre cinematograf?**

— Consensul de stare spirituală stabilit la un moment dat în sala de teatru nu se va realiza niciodată într-o sală de cinema. Spectatorul de film păstrează o urmă de luciditate și de îndoială. Lacrima pe care o dăruiește în fiecare seară spectatorilor Dorina Lazăr în spectacolul „Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă", lacrima aceasta nu o poți bănui că e „pusă", că e de glicerină. Ca suprafață de impact, însă, cinematograful este net superior. Poate de aceea am venit uneori spre el. Și ideea că filmul rămîne, în timp. Dar cred că vom vedea din ce în ce mai multe spectacole imprimate pe bandă magnetică și spectatorii le vor revedea la televizor cu plăcerea cu care revăd un film. Am senzația că spre deosebire de omul de teatru, scenaristul nu scrie cu obsesia viitorului. Filmul românesc pare că se pierde în marginalitate. Dacă cineva s-ar întreba peste 50 de ani, ce-i preocupa pe oamenii de azi, piesele ar da un răspuns, filmele cred că nu. Chiar filmele de care vorbim cu stimă sînt de o greutate medie. Realitatea e abordată aluziv, în timp ce în teatru, chiar parabolic, problemele sînt abordate frontal.

— **Ce ne puteți spune despre colaborarea dumneavoastră cu cinematograful?**

— Ce sentiment îți poate stîrni un film în care îți regăsești doar jumătate din replicile scrise, cealaltă jumătate putînd fi adăugată de oricine? Stai în întunericul sălii, le asculți, te bucuri că poți roși fără ca ceilalți să observe. Cîte enormități de replică stau sub semnătura ta!

Ar trebui mai multă atenție pentru respectarea textului inițial — de la scenariul literar la decupajul regizoral — iar dacă sînt necesare modificări să se apeleze tot la scenarist.

În filmul românesc nu auzi o replică memorabilă. Nu aș vrea să aud maxime și sentințe, să se vorbească în cugetări, dar caut replica de intersecție, care să mă intereseze, și o găsesc foarte rar. Filmele, mai ales, se opresc la jumătate, la sfert. Tocmai scenele cheie, unde aștepți să explodeze ideea, se dizolvă, se evaporă, se pierd. Multe din lucrurile spuse aici sînt locuri comune, dar am convingerea că trebuie să repetăm obsesiv adevăruri elementare pentru ca abia apoi să tindem să ne înălțăm în zona ideii.

Anchetă realizată de
Marina CONSTANTINESCU

Excepții, dar argumente

O sculptură nu poate fi povestită, o simfonie nu poate fi pictată. De ce atunci un roman filmat? Pentru că...

Zona cea mai fierbinte a cinematografului, în care se înfruntă pasiunile nu numai de aceeași parte a baricadei, căci sînt atrași în luptă, alături de cineaști sau împotriva lor, scriitori și critici, istorici literari și esteticieni, teoreticieni ai filmului, este aceea a ecranizărilor operelor literare. Ne putem imagina dimensiunile și gravitatea acestor confruntări știind că filmul se hrănește încă în mod copios din literatură — despărțirea definitivă nu s-a produs și nu știm dacă se va produce vreodată — ceea ce excită simțul comparatist, de altfel mereu în stare de alertă, răscolește ierarhiile, atacă sisteme axiologice, îi provoacă aprig pe cei care, din principiu, refuză ideea transferurilor inter-artistice, fiindcă, la urma urmei (au și ei dreptate), o sculptură nu poate fi povestită, o simfonie nu poate fi pictată, o pictură nu poate fi dansată și, atunci, de ce un roman ar putea să fie filmat?! Argumentul hotărîtor este acela că filmele care-și extrag materia epică din opere literare importante sînt fatalmente inferioare literaturii de la care au pornit, căci nu-i pot epuiza sensurile și valorile conținute. Cineaștii răspund că opera cinematografică nu este o simplă transpunere a celei literare, ci o re-creare a ei în alte coordonate artistice, deci o operă artistică absolut diferită și, prin urmare, necomparabilă.

Conflictele se înmulțesc, opoziția e neînduplecată, dar cineaștii, în perpetuă lipsă de scenarii substanțiale, continuă să ecranizeze literatura, asumîndu-și toate riscurile.

În zona fierbinte a ecranizărilor există un punct de-a dreptul exploziv: acela al ecranizării pieselor de teatru. Se invocă aici incompatibilitatea de structură între cinema, domeniu al imaginii, și teatru, domeniu al cuvîntului, precum și eșecul răsunător al multor întreprinderi de acest fel.

Teoretic, adversarii ecranizării literaturii dramatice — printre care se numără și mulți cineaști — au dreptate. Este greu, dacă nu imposibil, să transferi imaginii forța cuvîntului, să strămuți centrul de greutate de la text la context, de la replică la plan general, din convenție în autentic. Și totuși...

Hamlet al lui Lawrence Olivier și **Hamlet** al lui Smoktunovski, **Richard al III-lea** al lui Olivier, **Falstaff** al lui Welles, **Romeo și Julieta** al lui Zefirelli, **Îmblînzirea scorpiei** cu Taylor și Burton, **Electra** lui Cacoyannis și Papas, **Unchiul Vanea** al lui Mihalkov-Koncealovski, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** al celuilalt Mihalkov, Nikita — ca și **Fără martori**, tot al lui, **Becket** cu O'Toole și Burton, **Privește înapoi cu mînie, 12 oameni furioși, Servitorul, Lungul drum al zilei către noapte** cu Katherine Hepburn, **Un tramvai numit dorință** cu Marlon Brando și Vivien Leigh, **Omul care aduce ploaia** cu Katherine Hepburn și Burt Lancaster, și nu multe altele sînt nu numai ecranizări ale unor piese de teatru, dar filme-film, filme în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, filme importante pentru istoria cinematografului. Aici, în aceste filme, imaginea nu anulează, ci înalță cuvîntul, iar cuvîntul nu pervertește, ci încinge, pînă la incandescență, imaginea. Opera cinematografică adîncește analiza dramatică, insistînd asupra tăcerilor, descriind privirile, descoperind gesturile, modificînd perspectivele. Și în istoria cinematografiei naționale, unul din filmele de vîrf este tot o ecranizare a unei piese: **O noapte furtunoasă...** De unde valoarea acestor filme? Din aceea că autorii și interpreții acestora aveau ceva **al lor** de spus despre lumea creată de autorii de teatru, îmbogățind-o cu propriile idei, obsesii, credințe, adevăruri.

Acestea sînt excepții, se va spune. Excepții, dar argumente. Excepțiile devin reguli, iar, pentru moment, cele mai bune filme par a fi totuși ecranizările după piese de teatru. Cît de relative sînt regulile absolute ale artei...

Dumitru SOLOMON

Confesiunea unui cineast care nu face ecranizări

„Uite-l, nu e... uită-te mai atent"! *(De-aș fi Harap Alb)*

Mai întîi a fost imaginea

— Lucrați acum, stimate Ion Popescu Gopo, la un film „inspirat", cum se spune, de Ion Creangă — *Punguța cu doi... galbeni*, revenind la un scriitor care v-a captivat adesea, inclusiv în momentele de vîrf ale filmografiei personale, ca *De-aș fi Harap Alb*. Ce vă aduce mereu în această matcă... literară?

Ce-a fost la început? Cuvîntul?!

Ion Popescu Gopo: Îmi dați voie să încep în stilul filmelor mele de desen animat, adică ab origine.

— Deci o *Scurtă istorie*.

— Da, pentru că totdeauna se pune întrebarea ce-a fost întîi, ce-a fost la început: fapta sau cuvîntul? În virtutea unei surse cunoscute, se răsfrînge de obicei că la început a fost cuvîntul. Dar cuvîntul trebuia să numească ceva și eu cred că la început a fost fapta, a fost obiectul, a fost gestul. Pe urmă a venit cuvîntul care le-a numit și primele povești au fost niște istorisiri ale unor fapte — istorisiri de multe ori fantazate — fantazate poetic, fantazate eroic, fantazate comic. După aceea sau totodată oamenii au simțit nevoia și plăcerea să mimeze, iar cu mimarea începe simbolul, începe semnul, urmează întipărirea și repetarea semnului, ceea ce înseamnă scrierea și, mai încoace, sînd peste multe trepte pentru care ne

Un soare care, supraîncălzit, strănută și astfel apar planetele, e un umor mucalit, românesc. zicea Steinberg

cerem scuze — cinematograful.

— Vezi filmul *Șapte arte*.

— Vezi și filmul **Șapte arte,** deși acolo n-am reprezentat prea bine literatura, am redus-o la două litere, ieșite din cele două măști, ale tragediei și comediei.

— Ce-ați spus pînă acum e un mod ocolit de a declara că nu porniți propriu-zis de la literatură, nici atunci cînd faceți ceea ce numim „ecranizări"? Socotiți că filmul trebuie să descopere ce a fost înaintea cuvîntului?

— De exemplu, unul dintre basmele lui Ion Creangă care m-a frămîntat cel mai mai mult e acela pe care l-ați citat, „Povestea lui Harap Alb". Am început prin a mă întreba de ce se numește eroul Harap Alb? L-am citit pe George Călinescu, i-am citit pe mulți alți comentatori care încearcă să explice de unde vine și care e sensul acestei denumiri. Ei spun că e vorba de un fel de scutier, cum existau prin secolul al XVII-lea, scutieri care erau deobicei negri, în timp ce eroul din basmul nostru e un scutier alb. Mie mi se pare că altceva a vrut să spună Creangă și că Harap Alb înseamnă alb-negru și „uite-l, nu e", adică ce vezi nu este cu adevărat, uită-te mai atent! Înseamnă și „lae ori bălaie", înseamnă și „cioară vopsită". Însuși titlul filmului m-a trimis la întrebarea-mirare „și dacă nu este așa?!" Iar de la „putea să nu fie așa", am ajuns la **De-aș fi Harap Alb,** cum mi-am intitulat filmul.

Scenariile ascunse ale humulești eanului

Ion Popescu Gopo: De la bun început, mi-am dat seama că tatăl lui Harap Alb, craiul, îl sfătuiește pe mezinul care pleacă la drum să se ferească de cineva, pe care el, craiul, îl cunoaște. Craiul știe că pe acel drum **anume** feciorul său va fi amenințat de un pericol, din partea omului spîn sau a omului roșu. Toți criticii interpre-

O poveste secundă, o filozofie încifrată în basm *(Povestea dragostei,* cu Victoria Mierlescu și Diana Lupescu)

tează această premoniție ca referindu-se vag la „oamenii însemnați". E o explicație pe din afara textului. În basmul lui Creangă, craiul știe precis că drumul fiului său,care încă nu se numește Harap Alb, trece prin împărăția Spînului și știe că Spînul se va răzbuna pe el, pe Crai, chinuindu-i fiul. O să spuneți că-i o invenție a mea. Nu, sugestia există în textul lui Creangă, dar neobservată. Cînd Spînu i se adresează eroului nostru, îi spune: „Pui de viperă!" Deci se referă la tatăl lui. Deci „Spînul" între ghilimele (am cunoscut pe cineva numit Spînul și era mai păros decît un lup), spînul din poveste este fiul unui fost crai care domnește într-o împărăție jefuită și distrusă. Dacă vă amintiți, am făcut în film, cu un important concurs scenografic, acea întindere pustiită și însîngerată, inspirată din tablourile lui Breugel, cu spînzurători și cu masa ospățului final răvășită.

— Pustiire de care e vinovat tatăl lui Harap Alb, din timpul unui război care a avut loc încă înainte de începutul basmului și care se va repeta în film, în final.

— Da, eu am construit o poveste secundă, pe sub aceea a lui Creangă, sondînd în toate părțile, pentru a descoperi de unde vin firele basmului care nu-i deloc atît de simplu cum pare. Și mai sînt și alte noduri foarte complicate, încifrate, ermetice aproape prin semnificațiile lor, cum se întîmplă și în celelalte povești ale humulești anului. În genere, mie mi se pare că imaginea unui Creangă autor de abecedare și de basme pentru copii, povestitor popular hîtru și mucalit este o imagine minimalizatoare. Eu nu pot să cred că Eminescu era atît de bun prieten cu Creangă și se întîlnea cu el, numai pentru că avea în față întruchiparea țăranului român cu care-i plăcea să bea împreună. Nu se poate. E adevărat că Ion Creangă trebuie să fi avut un haz nebun la astfel de întîlniri, e adevărat că Eminescu se afla atunci într-un moment de mare singurătate, e adevărat că în Moldova vinul era foarte bun. Dar îmi este imposibil să cred că un om de inteligența și cultura lui Eminescu putea să stea de vorbă atîta timp și în atîtea rînduri cu ceea ce înțelegem a fi fost un hîtru.

— Deci...

Ce-și vorbeau Eminescu și Creangă la Bolta Rece?

Ion Popescu Gopo: Trebuie să fi fost ceva la mijloc care-i electriza pe Eminescu, în ordinea filozofică a gîndirii lui, chiar dacă în cazul lui Creangă nu era deloc vorba de etalarea vreunor surse bibliografice rare, ci interveneau probabil intuiții geniale, cu totul surprinzătoare sau bizare, ale legilor ascunse ale existenței și ale universului.

— De pildă?

— Ăsta-i un scenariu la care nu m-am gîndit destul, n-am reușit să avansez prea mult în el, poate nici nu-i genul meu. Deocamdată caut în continuare scenariile pe care Creangă le-a transformat în basme, în povești. De pildă, am găsit, după cum știți, „Fata babei și fata moșneagului", din care am făcut filmul **Maria Mirabela.** Este, la suprafață, comportarea bună și comportarea rea a copiilor, în relația cu cei doi părinți. Și fetele pleacă în lume. Cu ce se întîlnesc ele? Citesc pe Călinescu și constat că el nu spune nimic despre asta. Nu spune cu ce se întîlnesc fetele și ce semnificație au întîlnirile. Fetele se întîlnesc cu o fîntînă, cu un pom plin de omizi și cu un cuptor părăsit. Dar pe unde merg ele, pentru că o fîntînă și un pom pot să întîlnească pe drum, dar un cuptor nu. Deci e vorba de simboluri, mai mult, ca în orice basm adevărat, intervine un cifru. Cuptorul e focul, fîntîna e apa, omizile și copacul sînt aerul, întrucît copacul căruia i se mănîncă frunzele moare — nu are aer. Creangă lucrează cu cele trei elemente esențiale ale vieții, cu care se joacă metamorfozîndu-le, cum mi-am permis și eu să mă joc mai departe, ecranizînd basmul în musicalul pe care l-am pomenit.

— Nu apare, totuși, un risc asupra căruia Călinescu atrage atenția în „Estetica basmului", atunci cînd materializați simbolurile și le transformați într-o alegorie explicită?

— Dar eu nu „materializez" simbolurile, le traduc în alt limbaj și le caut un sens primordial.

— Uneori, vi se întîmplă să materializați simbolurile, ca în POVESTEA DRAGOSTEI, după „Povestea porcului" unde pielea de porc devine un costum de cosmonaut.

— De aceea nici nu i-am mai spus „Povestea porcului". Dar jur că **Povestea dragostei** este „Povestea porcului".

— Ați transformat basmul într-un joc alegoric.

— Într-o cercetare modernă, zic eu. Jocul fanteziei, nu e o creație?

— O creație care, ca întotdeauna, poate fi vulnerabilă, de pildă cînd înfățișați vehiculul cu care circulă eroii ca un car țărănesc de lemn cu dispozitive de automobil, metamorfozare care parcă ne scoate din basm și ne plimbă printr-un muzeu al inventivității țărănești tradiționale.

— De ce ne scoate din basm? Poate vă supără realismul recuzitei, dar fără realism în cinema nu se poate. Și apoi totul e vulnerabil în artă și în viață, mai ales lucrurile ieșite din comun, supără, șochează, nedumeresc. Să luăm un alt exemplu tot din „Povestea porcului": „Creștea într-un an cît altul în zece". Ce înseamnă asta?

— E o expresie, în oralitatea lui Creangă, care nu trebuie luată la propriu, ad litteram.

— Bine, n-o iau pe asta. Dar ce înseamnă, dacă eroul trăia într-o piele de porc, și cînd i s-a luat pielea n-a mai putut să trăiască? Înseamnă că avea un regim special de trai.

— Și ați făcut din el un extraterestru.

— Dacă în poeziile lui Eminescu întîlnim atîtea prefigurări ale gîndirii științifice moderne, ca și la alte genii artistice ale umanității, care l-au anticipat pe Einstein — „La steaua care-a răsărit/ E-o cale atît de lungă..." — și nu numai prefigurări, ci și certitudini fiindcă știm pozitiv că Eminescu a studiat filozofia și științele cu o mare pasiune, poate că el, discuta cu Creangă pe aceste teme. Iar Creangă avea propriile lui ipoteze, în alt registru, o filozofie încifrată în basme, și el i-o fi spus savantului său confocutor — Lasă-le așa! Cum spun și eu cu fiul mele: — Lasă-le așa! Sau, mă întreb dacă venea Eminescu la Creangă și-i spunea: — Știi tu ce-ai scris aici? Știi tu cine este fîntîna sau ce reprezintă cuptorul sau ce înseamnă „repede cu gîndul, ori ca vîntul"? Iar Creangă s-a va fi eschivat uneori de la discuție speriat: — Dacă află Titu Maiorescu și zice că nu e bine? Și nu-mi aprobă basmul, că eu, zice el, sînt un prost și trebuie să rămîn povestitorul poporan inocent.

Între două continente

— Comentîndu-se, mai ales, desenele dumneavoastră animate, s-a vo

bit deseori despre specificul umorului românesc.

Ion Popescu Gopo: Am avut o ocazie fericită în viața mea, cînd eram în Italia, să-l întîlnesc pe Cesare Zavattini. I-am spus că am trei filme de desen animat și că mi-ar face plăcere să le vadă. Zavattini m-a primit, dar mă prevenise, să nu mă supăr, că are și un musafir acasă în după-amiaza aceea. Era Saoul Steinberg, unul dintre primii trei caricaturiști ai Americii, originar din Brăila. Le-am arătat amîndorura filmele — trec peste complimente și reții din discuție observația lui Steinberg despre umorul românesc, care ar sta, după el, și la baza succesului său de caricaturist american. — Cum e umorul românesc? i-am întrebat. — Foarte simplu, mi-a spus el. E aerul ăsta mucalit și gluma spusă sub mustață, adică mult mai mult decît vrea autorul să arate la prima vedere. Umorul nostru este adînc și frumos, prin meditația pe care o ascunde. Cînd faci dumneata, în **Scurtă istorie**, un soare care, suprîncălzit, strănută și astfel apar planetele, e un umor mucalit, românesc, zice Steinbeck.

— Și astfel ajungem la ce faceți acum: PUNGUȚA CU DOI... GALBENI.

— În **Punguța cu doi galbeni,** folosesc aceeași tehnică, aceeași metodă de analiză a povestirii lui Creangă, ca și în trecut. Cînd m-am apucat să fac filmul, mi-am zis: — Cocoșul găsește o punguță și nu întreabă a cui este. Zice doar în sinea lui: — E-a mea! Deci, de la început...

— Sînteți obsedat de acest cuvînt: „început".

— N-am ce-i face, asta e. Deci, de la început, ar fi însemnat să pornim filmul greșit. Logic și moral, este să dai punguța înapoi, celui căruia îi aparține. În genere, dacă te limitezi la litera scrisă, te întrebi unde e Creangă în toată povestea asta, care-s bazele fabulației?

Pe ulița mică și pe ulița mare

Ion Popescu Gopo: Soluția, în fața acestei dificultăți, am aflat-o întorcîndu-mă din nou la celălalt scenariu, din existența reală a lui Creangă, care întreba întotdeauna la „Junimea", cînd își întreținea audiența, mai mult sau mai puțin aristocratică, cu snoavele și poveștile sale, scrise sau nescrise, întreba pe cei din sală: — Cum s-o spun pe asta? Pe ulița mare sau pe ulița mică? Avea deci mai multe variante. Unele erau mai... erotice sau chiar mai mult decît erotice, altele erau simple, mai naive, dar toate erau variante ale aceleiași povești.

— Creangă era propriul său adaptator.

— De pildă, într-o variantă — de data aceasta eu fiind adaptatorul, încurajat post mortem de scriitor — „Punguța cu doi bani" pare să spună că a fost odată un boier, care ura de moarte pe un fel de „crai" — cocoșul fiind craiul — care-i făcea curte fetei lui sau nevestei lui. Era, cum spunea taică-meu „craidonul" de pe vremuri, iar „craii" aceștia erau „cocoșii" și n-o să puteți spune, cel puțin de data aceasta, că materializez inoportun, este pur și simplu o traducere sau chiar o simplă lectură a sensurilor din basm. În această lectură, descoperim deci pe cocoșul pintenat, punguța cu doi bani nemaitrebuind să vă explic ce era. Asta spunînd povestea „pe ulița mică".

— Dar dumneavoastră faceți filmul pe „ulița mare".

— Un film pentru ulița mare, de o oră și jumătate, un film cu actori, dar și cu păpuși și desene animate. „Moșul", pentru că denumirile sînt și acum convenționale, e Ion Lucian, iar „baba" Draga Olteanu-Matei. Un moș și o babă care nu mai sînt țăranii pastorali desprinși din icoanele tradiționale, ca în **Povestea dragostei.** Am făcut de data asta un moșneag care este un meseriaș, iar ei, moșul și baba, trăiesc la marginea unui orășel. El este un tip care ciocănește toată ziua și face cocoși de tablă, din cei ce se pun pe casele oamenilor. Cît despre găina babei, ea s-a îndrăgostit de cocoșul de tablă al moșneagului. Fructul iubirii lor fiind un ou — jumătate tablă, jumătate ou. Și se naște un cocoș— jumătate tablă, jumătate cocoș adevărat. Ar fi fost prea naiv să fac un cocoș obișnuit care la rîndul lui să facă ceea ce face, neobișnuit, cocoșul din basm. N-am putut să procedez ca într-un desen animat sau ca la teatrul de păpuși. Am construit un cocoș neobișnuit care poate să înghită Marea Neagră, toată. El e aruncat în fîntînă, ca la Creangă, dar nu-l arăt cum iese de acolo umflat și mare, după ce a secat acea fîntînă. Cocoșul rămîne de aceleași dimensiuni, în schimb vedem cum seacă apa din fîntînă, din toate fîntînile din sat, din toate sticlele și toate paharele dispare apa, din Marea Neagră la fel. rîurile și fluviile seacă și pămîntul rămîne fără apă. Bineînțeles, totul în notă hazlie, modernă, dacă nu chiar parodică. De aceea am complicat povestea, am dat o proprietate anume și punguței. Punguța cu doi bani nu e pur și simplu găsită și însușită. Ea e oferită de o zînă bună, moșului, pe baza unui rămășag, cu posibilitatea de a fi cîștigată. Zîna bună, fermecată, e Angela Similea (în paranteză fie zis, o actriță formidabilă, e o mare pierdere pentru cinematografie că n-a solicitat-o mai din vreme, dar mai are destul timp). Soțul zînei e un zmeu plictisit de lectura basmelor în care el e tot timpul bătut. Bineînțeles, zmeul acesta, soț al zînei, e Florin Piersic, care din Făt-Frumos a ajuns contrariul său.

Un filozof printre cineaști

— Această parodie tandră și fantastă are și ea momente muzicale, ca DE-AȘ FI HARAP ALB sau MARIA, MIRABELA?

— Are multe și bune momente muzicale, compuse de Marius Țeicu. Este, de fapt, un musical, un film pentru copii și nu numai. Deși nu mă întrebați, vă spun că-mi place ce fac, și-mi place ce-am făcut pînă acum. De multe ori mă descopăr în întrecere sau în rivalitate sau în invidie cu unii colegi. E o greșeală foarte mare — invidia. Pentru că eu nu fac filme cum fac colegii mei. Dacă ar fi o întrecere sportivă, eu nu m-aș înscrie la aceleași probe ca Sergiu Nicolaescu sau Mircea Daneliuc sau Dan Pița sau Gheorghe Vitanidis. Nu merg pe epic sau pe romanesc, nu urmăresc psihologia realistă sau parabola. Culoarul pe care merg eu — pe care dumneavoastră, criticii, ar trebui să-l numiți — ar putea fi basmul, fantastul, caricatura sau parafraza, parodia sau altceva care le-ar cuprinde pe toate, nu știu ce. Nu fac nici ecranizări, cum fac colegii mei Elisabeta Bostan sau Gheorghe Naghi. Eu interpretez niște basme ca un copil care le citește și încearcă să le repovestească, cu un gînd poetic sau, în secret, filozofic. Mă socot un mare amator de filozofie, dar n-am realizat decît parțial visurile care mă frămîntă.

— Eroii din PUNGUȚA CU DOI GALBENI cunosc și ei dinainte basmul, ca în DE-AȘ FI HARAP ALB?

— Tot timpul se referă la basm, dar rămîne de văzut cum se vor descurca cu neprevăzutul. Zîna-i spune Zmeului că ea respectă basmele și el îi răspunde: — Să văd cum te descurci cu „Punguța cu doi bani". Fiindcă intervin și alte personaje, din alte basme, care traversează această poveste și încurcă lucrurile, pun mîna pe punguță, o joacă la cărți ș.a.m.d.

— Există și o morală în toate acestea?

— Se poate basm fără morală? Zîna bună îi lasă banii moșneagului, cei doi bani de aur — pentru că a cîștigat rămășagul, iar „baba ta/ nu e alta ca ea". Cît despre cocoș — „Pintenatul, pentru fapte, merită să fie om/ iar de-o fi să umble creanga/ să-i numiți Ion".

— Vă mulțumim, Ion Popescu Gopo.

Valerian SAVA

„De fapt, un musical, un film pentru copii, dar nu numai"... (Zîna — Angela Similea — din *Punguța cu doi galbeni*)

Pro domo

„Necuvintele...“ animate

O imagine pozitivă şi una negativă, suprapuse perfect, se anulează. O uşoară deplasare prin translaţie laterală şi puţin în jos, creează senzaţia de relief. Poate că aşa se întîmplă şi cu animaţia care, depăşind suprapunerea pe imaginea literară începe să aibă relief şi viaţă.

Frumuseţea artei animaţiei constă în puterea ei de a visa, inventînd o altă lume, iar literatura este pentru mine stimulul, punctul de sprijin în lungul şi anevoiosul drum către această lume.

Opera fiecărui scriitor sugerează o anumită dominantă tonală. În poezia lui Bacovia, plumburiul dialoghează cu galbenul bolnav şi violetul tragic, lumea lui Cervantes este o continuă opoziţie a veşmintelor albastre ale lui Don Quijotte faţă de cele violete ale nobililor şi o discretă armonie cu cele ale lui Sancho Panza; universul lui Hans Christian Andersen, din filmul **Carnavalul,** rezultă din opoziţia albului imaculat şi a tonurilor pastelate faţă de violenţa cromatică a roşului, oranjului, violetului; pentru **Prinţul fericit** de Oscar Wilde, am simţit nevoia unei ambianţe ceţoase redată prin tonalităţile grave ale verdelui de China, prin umbra arsă, neagră, luminată de sclipiri de alb şi auriu; cromatica din **Remember** — după „Necuvintele“ lui Nichita Stănescu — face să dialogheze galben-verzuiul cu albastrul violet.

În **Carnavalul,** contrastul plastic al filmului este obţinut prin opoziţia caracterelor şi formelor care populează carnavalul şi care sînt tratate expresionist, în culori violente, subliniind sobrietatea figurii fetiţei, o fiinţă fără vîrstă, palidă, cu ochi mari albaştri, îmbrăcată în haine sărăcăcioase, de culoarea albastrului de Prusia. Albul constituie fundalul acţiunii pe care se detaşează fetiţa şi celelalte personaje. Formele plastice (cerul, clădirea, copacii) sînt sugerate prin fragilitatea dantelei, cu ajutorul căreia este realizat decorul.

Deşi nu este o ecranizare, filmul **Rovine** păstrează ecouri din suflul poetic eminescian, din „Scrisoarea a III-a“. Înfruntarea celor două forţe armate — românii şi turcii — am imaginat-o ca opoziţia elementară a două esenţiale: albul şi negrul. Intervine şi o tonalitate de roşu, care colorează săgeţile incendiare, casele arzînd, amplificînd tensiunea cromatică a filmului. „Rîul-ramul“ sînt elemente principale în dramaturgia filmului, ele fiind mereu alături de români în toate momentele bătăliei, prefigurînd biruinţa.

...„Plumburiul, dialogînd cu galbenul bolnav şi violetul tragic...“

Bineînţeles, există ecranizări şi în animaţie!
(Prinţul fericit de **Ion Truică**, după **Oscar Wilde)**

Fiecare operă literară îmi sugerează şi un anumit ritm. La Andersen, în **Carnavalul,** am imaginat un ritm lent, cursiv, monoton, ca o continuă pregătire a sfîrşitului tragic. În **Crepuscul** (Bacovia), alternanţa ritmică este violentă; ritmului monoton îi este opus altul agresiv, care dă filmului o stare de încordare permanentă. Victor Iliu spunea că ritmul filmului românesc trebuie să fie asemănător aceluia de baladă; pentru **Rovine,** am căutat un ritm baladesc, opunînd ritmului trepidant al înaintării armatei fără număr a turcilor, aşteptarea calmă, aproape impietrită a oştii române.

Fiecare scriere literară sugerează şi o ambianţă sonoră, un anumit fel de instrumente muzicale, prezenţa sau absenţa vocii umane în coral sau recitativ. Zgomotele pot fi şi ele diferite în raport cu sursa literară: monotone, directe **(Crepuscul),** triste, divers complicate, dureroase **(Carnavalul),** pure, diafane, metaforice **(Remember),** concrete, directe, violente **(Marea zidire** şi **Balada lui Tudor),** tensionate, contrastante, incisive **(Rovine).** Un anumit suflu, atmosfera, climatul trebuie simţit de compozitor. Dacă am reuşit ceea ce mi-am propus în **Hidalgo, Carnaval, Marea zidire,** acest lucru se datorează în mare măsură inspiratelor partituri muzicale scrise de compozitorul Radu Şerban.

Trăsătura de unire între literatură şi film o descopăr, aşadar, în lumea culorilor şi a ritmurilor, care îmi indică structura de rezistenţă a filmului. Astfel, literatura este o capcană, atunci cînd rămînem robii ei, copleşiţi de dimensiunea autorului sau a operei şi nu ne propunem să facem altceva, adică o operă cinematografică.

Ion TRUICĂ

pro domo

Nimeni nu m-a împiedicat să fiu mai bună

— Pornind de la experiența dumneavoastră, stimată Irina Petrescu, e mai ușor sau mai greu de adus pe ecran un personaj cu „trecut" literar?

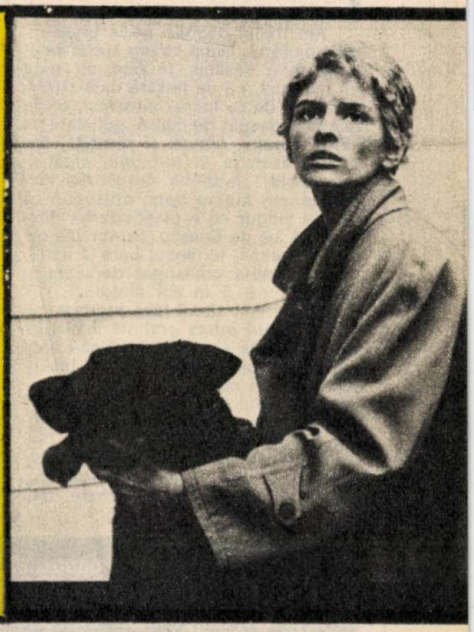
— Din fericire nu mi-am pus niciodată această întrebare. Nu știu. Nu-mi dau seama. Decît, poate, că e mai greu de citit liber, fără idei preconcepute o dramatizare, decît un scenariu original. Presupun. O carte foarte iubită va fi întotdeauna pentru mine un handicap în stabilirea relației perfecte cu regizorul. Încrederea, abandonul, surpriza vor fi întotdeauna vegheate și conduse de scriitor — un stăpîn în plus...

De fapt, însă, nu știu. Nici Titus Popovici, nici Eugen Barbu, nici Alexandru Ivasiuc nu m-au împiedicat să fiu mai bună sau mai rea decît am decis împreună cu regizorul că se poate. Cît despre Hortensia Papadat Bengescu... Așa că la întrebare nu pot să răspund decît cu puncte puncte.

— Ce personaj literar ați fi vrut să aduceți pe ecran?

— Nu un personaj, ci o carte: „Cartea milionarului" de Ștefan Bănulescu. Sau dacă aș fi cu 10 ani mai tînără, „Vestibul" de Alexandru Ivasiuc sau „Refugii" de Augustin Buzura.

„Succesul — zice Alexandru Ivasiuc în „Pro domo" — e mai sigur în ecranizarea unui roman decît a unei piese de teatru, pentru că filmul, ca și romanul, urmărește detaliul, pe cînd teatrul este marele domeniu al cuvîntului, aproape ca și poezia"



Foșnetul rochiilor de epocă

Deseori eroinele cărților citite trăiesc cu noi în timpul lecturii. Dacă textul ne ajută, le facem să prindă trup, ochi. Le facem vii. Unele rămîn mereu în noi, altele dispar curînd. Depinde de noi și de scriitor.

M-am întîlnit cu multe eroine ale istoriei sau literaturii noastre urmînd să le creez costumele pentru film. Doamna Stanca din **Mihai Viteazul**. Mara și Sida din **Dincolo de pod,** Ella lui Camil Petrescu din filmul **Între oglinzi paralele, Adela** lui Ibrăileanu în recenta ecranizare a lui Mircea Veroiu... Dar, în același timp, aceste eroine se întîlneau și cu spectatorii, care le aveau bine conturate în mintea lor.

Filmul, cu capacitatea lui de vizualizare, putea să facă întreagă, sensibilă, concretă, imaginea eroinei din roman, dar putea în același timp să-i dea o mișcare de translare sufletească, dezamăgind poate așteptarea spectatorului.

Personajele unui roman ecranizat nu mai țin în mod strict de contextul lor literar. Ele țin, mai degrabă, de unghiul în care se așează regizorul ca să „cinematografieze" opera și deci personajele ei.

Între cititori și text se naște o confidență. Din lectura unei cărți iei, rețiI ceea ce-ți este propriu. Ecranul, însă, te constrînge. Îți oferă fără milă o unică viziune a lumii cărții citite. Și dacă această lume n-a fost și lumea ta la citirea cărții, nu ești de acord cu ea. Există o cheie uneori, o permanență care adună în ea tot ce poate fi înțelegere, un orizont de așteptare, pe care dacă te înscrii, spectatorii sînt prinși, aderă la imaginea propusă. Această cheie o dețin regizorii de talent. Lucrînd cu ei te simți atrasă în albia lor și capacitatea de a găsi sensul personajului **și prin costum** devine mai ușoară. Dacă poți să obții acel echilibru (nu înțeleg prin aceasta neapărat sobrietate) și dacă reușești ca majoritatea spectatorilor la întîlnirea cu personajul să și-l recunoască pe al lor, înseamnă că ai cîștigat. Și un asemenea cîștig rămîne o bucurie pentru totdeauna.

Hortensia GEORGESCU

Crearea unui personaj începe în film, ca și în roman, de la costum (Elena Albu)

pro domo

Cum se simte... „atroce" regizorul de film printre muze

storisire:

...Am trecut deunăzi pe la prietenul meu pictorul. După ce am sunat îndelung, mi-a deschis, în fine, cu aerul lui încurcat, ca de fiecare dată cînd îl deranjez de la lucru. Întocmai, bluza pătată proaspăt de culori, ochelarii pe vîrful nasului, nervos și răvășit... Era omul pesemne în turbionul creației. Într-adevăr: „Iartă-mă, dragă, dar tocmai termin tabloul ăsta; presupun că vezi și singur că e plasticizarea Simfoniei a 3-a de Enescu. Nu-mi văd capul de treabă, termenul bate la ușă și Uniunea mi-a comandat de-acum și cvartetul nr. 2 în sol major..."

N-am primit să-mi facă promisa cafea și m-am retras grabnic înțelegîndu-i presanta situație. Vrînd să-i anticipez tabloul, am trecut pe la biblioteca Uniunii compozitorilor, în căutarea numitului cvartet. Aici, taman mă întîlnesc cu prietenul meu compozitorul. Era foarte aferat și purta sub braț un teanc de hîrtie imprimată cu portative încă goale: „Te rog să mă scuzi că nu putem merge la o bere, dar, uite — și-mi arătă teancul — trebuie pînă la 15 să le imprim cu simfonia „Carului cu boi" grigorescian; și nu oricare, ci tocmai cel de pe peretele frontal al sectorului Grigorescu de la muzeu. Acum am primit comanda și dacă-mi iese, îți dai seama ce serie de „muzicalizări" de „Care"... urmează. Deci, servus!"

Idealul regizorului: un film care să nu poată fi povestit

Istorisire, desigur, fantezistă. Dar fantazarea e cîteodată revelantă. Absurdul ei e o reducere la absurd, care pune întrebarea: de ce pare atît de normal să „ecranizezi"... „La Medeleni", de pildă? E oare filmul atît de înfeudat suzeranității literaturii? E doar interpretul a ceea ce a creat odată arta scrisului? Ce roman adevărat, nu digest derizoriu, s-a scris „după un film" de...?! Spectacol, desigur, ca și teatrul care e demult robul literei scrise. Prin aceasta e doar „interpretare"? „Ecranizările" acestea care fie, cum zice lumea, „n-au nimic comun" cu cartea „x" de „y", fie „nu se ridică" la ținuta literaturii lui „z", nu sînt altceva decît cutii de conserve de literatură condensată sau simplificată pentru uzul celor grăbiți care n-au timp să citească? „Instant story" pentru zile goale? De unde această încăpățînare a filmului de a întruchipa ceea ce e doar arta îngemănării cuvintelor? De ce acest chin al lui Sisif cînd rezultatul oricărui „Război și Pace" e totuși o biată peliculă într-o cutie? Pentru ce această blamabilă deposedare (pentru cei slabi de înger) de bucuria lecturării și a relecturării, singura pe care poate să o dea o carte? Nu cumva e aici filmul, filmul care totuși a dat **Potemkin** și **Cetățeanul Kane**, aliatul perfid al celui mai banal comercialism? Sau e doar aspirantul neconsolat la țăria înălțimilor populate de adevăratele muze? Și, ce să mai vorbim... literatură și film... alăturarea duce la aceeași chestiune atroce: e filmul o artă?

Două — cele mai cunoscute — dintre versiunile cinematografice ale romanului lui Tolstoi: *Război și Pace* în regia lui King Vidor cu Anna Maria Ferrero și Mel Ferrer

Stadiul acela de mic roman care e scenariul, denumit și „literar" cu o amară precizare, stadiu incipient al oricărui film, nu e tot un memento la o parazită dependență, dependență în folosul nimănui: nici un scenariu nu a fost literatură și nici un digest-cinema nu poate înlocui o carte. Desigur, există **Vechiul și Noul**, există **Opt și jumătate...** există filmele admirabile ale realizatorilor ce regizînd „scenarii literare" sau chiar „ecranizînd", au căutat evadarea din literatură pentru a-și comunica propria poveste, pe care n-o putea transmite decît un film adevărat. Un film care să nu mai poată fi povestit în cuvintele nici unei literaturi. Sînt rare aceste filme. Uneori le vedem la cinematecă. Unii le numesc „filme de artă". Dar de ce alții nu numesc „Salambô", „roman de artă"?!... Sau „a 7-a" — „simfonie de artă?" Atroce chestiune. Privesc la Tîrgu-Jiu Arcul lui Brâncuși numit „Poarta Sărutului" și mă gîndesc că mi-ar fi indiferent azi dacă ar fi fost inspirat de „Dorința" eminesciană sau de „Für Elise". Cum mi-e absolut indiferentă expoziția aceea de tablouri ce l-a inspirat pe Musorgski. Iar „Coloana infinită" a lui Olah rămîne un titlu la o muzică de Olah. Autonomia unor arte... Dar filmul?... Chestiunea e atroce.

Savel ȘTIOPUL

pro domo

Cum se simte „bine" scriitorul (cititorul) la cinema

„Ai citit cartea? Nu, am văzut filmul!" — iată un dialog (oare pentru cine bate clopotul acesta?) care în simplitatea lui adăpostește germenii unei probleme extrem de complicate. Poate filmul să devină un concurent, chiar îndatorat dar concurent, al literaturii? Într-o lume, într-un sistem de valori, cu puține, cu foarte puține necesități de ordin spiritual, acest tînăr concurent al maiestuoasei dar plină de riduri doamne care este literatura are toate șansele să o facă. Ba chiar mai mult, obligația. Dar nu trăim într-o asemenea lume. Sau nu trăim încă. Literatura își păstrează cu mîndrie și justificat imperialism proprietatea asupra sufletelor noastre, de scriitori și cititori. Ca atare, trebuie să recunoaștem că uneori mai avem, totuși, cîte o escapadă în altă lume, aceea a imaginii, dar mai întotdeauna căutăm același lucru—limbajul, expresia, trama, personajele de tip literar, adică exact ceea ce ne trebuie pentru „a ne simți bine".

Am mai spus, o mai spun, „ca să te simți bine", adică să te afli într-o stare de conservare a energiei, de echilibru, trebuie ca în viață să renunți la cunoaștere și să cauți doar recunoașterea. Cunoașterea cere consum de energie, implică o doză de imprevizibil. Imprevizibilul tulbură, sperie. De la această deducție pornind, încep să pricep că filmele care vor avea întotdeauna un succes asigurat, săli pline, vor fi acelea care nu vor spune decît lucruri dinainte știute. Cele care ne vor face să ne recunoaștem, care vor trezi în noi nu sentimente, trăiri, emoții neștiute, ci sentimente, trăiri, emoții vechi.

Așa se face că anumite filme nu sînt altceva decît posibilități de amintit. Ecranizările sînt anume făcute spre a aminti. Mai bine spus, spre a reaminti, pentru că dacă mă gîndesc, cartea este întîia amintire, primul vis. Filmul este un vis în vis, o re-amintire. În acest moment, apare o contradicție. Cei care se duc la film pentru că au citit cartea ies din sala de spectacol cu o expresie ușor stupefiată. Ceea ce au văzut e totuși doar un film, un film oarecare și nu **Filmul** pe care imaginația proprie, cea mai productivă casă de filme, l-a regizat, proiectat pe ecranul din spatele frunții, **Filmul** care de cele mai multe ori s-a amestecat chiar neașteptat de mult în și cu viața proprie. Dacă se întîmplă invers, caz mult mai rar, ca filmul să preceadă lectura, dezamăgirea, uimirea, stupefacția sînt tot atîtea ghiulele legate de piciorul Pegasului ce l-a slujit pe bietul scriitor.

Îmi amintesc de două exemple celebre în ceea ce privește ecranizările: **Război și pace**, versiunile americană și sovietică, și **Cenușă și diamant** al lui Wajda, ecranizarea unei cărți mai puțin cunoscută, dar tradusă în românește sub același titlu. Autorul este Jerzy Andrejewski. Dacă în primul caz șansa spectatorului de a fi citit romanul înainte de a vedea filmul era destul de mare, în cel de-al doilea, șansa este inexistentă. Cartea lui Andrejewski a apărut în românește după prezentarea cu enorm succes a peliculei semnate de Wajda, iar apariția ei s-a datorat în mare parte acestui succes.

Idealul scriitorului: cea mai productivă casă de filme-imaginația proprie

Un film m-a înspăimîntat, celălalt mi-a dat simțămîntul zădărniciei. Filmul lui King Vidor era o adaptare la un gust cu care nu aveam prea multe în comun, cel al lui Bondarciuk se străduia să fie o copie, fidelă, dar copie. Or, copiile au cel mult meritul popularizării și avînd aproape celebrul roman, spectatorul se oprea la a compara, fără ca măcar să-și închipuie eventualele virtuți artistice de sine stătătoare ale peliculei cinematografice.

În cazul filmului lui Wajda, lucrurile capătă o altă dimensiune. Nu realitatea cărții era cea care se impunea, ci punctul de vedere, reflexul în oglinda specifică a gîndirii artistice atît de personale ce se cheamă Wajda. Cartea avea drumul ei, încîlcit, prea dator peisajului local, filmul nu doar se depărta, ci își înscria propriul drum. De aceea nici nu cred că se poate spune că filmul acesta ar fi o ecranizare a operei romancierului Andrejewski. Legătura dintre aceste două creații este asemeni cu aceea ce se poate stabili între un avion și un fluture: amîndoi zboară. Dar principiile zborului lor sînt deosebite.

Ajungînd la acest secret al lui Polichinelle, cred că am spus tot ce credeam că am de spus. Într-o formă mai puțin aluzivă, situația stă cam așa: există două arte diferite, cu limbajul și cadrul lor emoțional specific și dacă pînă acum s-au tot făcut filme pornindu-se de la cărți, mai că îmi vine să cred că în curînd se vor scrie romane inspirate din film. Viață ca-n filme există deja. A început să apară și literatură asemeni. Cred că întrebarea de la început va continua în deceniile ce vin cu o alta la fel de îngrijorătoare: ai văzut filmul? Nu, am citit cartea! Rolul vulgarizării revenind în acest ipotetic caz, desigur, literaturii. Să avem răbdare pentru a avea și dreptate.

Eugen URICARU

Tot *Război și pace*, în regia lui Serghei Bondarciuk, cu Viaceslav Tihonov, Ludmila Savelieva și Iranova Goloveo.

film și literatură

Filmografie selectivă și comentată a ecranizărilor

Prescurtările
S.I. — sursa literară
R. — regia
Sc. — scenariul (adaptarea)
I. — imaginea
Int. — interpreți
Cronologia ia în considerare anul și luna premierei filmelor

1943. O noapte furtunoasă

S.I.: piesa lui I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Jean Georgescu. **I.:** Gérard Perrin. **Int.:** Al. Giugaru, Maria Maximilian, Florica Demion, Radu Beligan, G. Demetru, Iordănescu-Bruno, G. Ciprian, Miluță Gheorghiu.

Sinteză și salt în experiența noastră cinematografică a primei jumătăți de veac, adaptarea și realizarea filmică a piesei lui I.L. Caragiale de către Jean Georgescu este în toate capitolele sale o afirmare timpurie a vocației naționale în această artă.

1952. Mitrea Cocor

S.I.: romanul lui Mihail Sadoveanu. **R.:** Marietta Sadova, Victor Iliu. **Sc.:** Valeria și Profira Sadoveanu. **Int.:** Toma Dimitriu, Gheorghe Mazilu, Dem Savu, Aurelia Sorescu, Nicolae Tomazoglu, Andrei Codarcea, Nucu Păunescu.

Premiul luptei pentru progres social — Karlovy Vary, 1952.

Accentele lirice ale citorva cadre și articulații de montaj (plecarea pe front a eroului) contrazic prezumția epicii epopeice și a frescei, cînd violent contrastantă, cînd monumentală, extrasă dintr-un roman prea puțin reprezentativ pentru scriitorul însuși.

Arendașul român, Lanțul slăbiciunilor, Vizita

S.I.: Schițele lui I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Jean Georgescu. **I.:** Ion Cosma. **Int.:** Aurel Ghițescu, Constantin Ramadan, Gh. Ionescu-Gion. **(Arendașul...),** Radu Beligan, Marcel Anghelescu, **(Lanțul...).** Gr. Vasiliu-Birlic, Florica Demion **(Vizita).**

Redescoperirea cinematografului în spațiul unor schițe de cîte un act fiecare reafirmă nu numai afinitatea lui Jean Georgescu cu arta lui I.L. Caragiale, dincolo de șarja la modă, dar și originalitatea creativă a cineastului care, pentru moment, trebuie să se limiteze la scurt metraje.

1954. O scrisoare pierdută

S.I.: piesa lui I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Sică Alexandrescu, Victor Iliu. **Int.:** Niky Atanasiu, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Talianu, Radu Beligan, Ion Finteșteanu, Costache Antoniu.

Film-spectacol preluat de la Teatrul Național din București.

1955. Desfășurarea

S.I.: nuvela lui Marin Preda. **R.:** Paul Călinescu. **Sc.:** Marin Preda, Paul Călinescu. **Int.:** Colea Răutu, Ernest Maftei, Ștefan Ciubotărașu, Nucu Păunescu, Fory Etterle.

Eminentul documentarist ante și post bellic, Paul Călinescu, își depășește pentru prima dată condiția debuturilor, asumîndu-și din proza lui Marin Preda mai ales portretistica personajelor, dar dovedind episodic și capacitatea de a decupa stări dramatice.

1956. Afacerea Protar

S.I.: piesa „Ultima oră" de Mihail Sebastian. **R.:** Haralambie Boroș. **Sc.:** Sorana Coroamă. **I.:** Ion Cosma. **Int.** Ion Iancovescu, Ion Finteșteanu, Radu Beligan, Jenică Con-

(Continuare în pag. 35)

Ghid cr de personaje l

Despre relațiile complexe și complicate ale cinematografului cu literatura se vorbește mult (și pe bună dreptate, aș zice), părerile sînt foarte diferite, unii susțin că „cinematograful nu se poate despărți de literatură", alții, pur și simplu, „nu cred în ecranizări", unii regizori mărturisesc că „apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni interesanți, o lume mai vie, conflicte mai puternice, o analiză mai nuanțată", unii scenariști spun că... regizorii „după ce au trădat spiritul cărții, trădează și litera ei pentru că, în cele mai multe cazuri, regizorul are oroare de dialog..." Unii acuză filmul de „complexul literaturii", alții consideră o îndatorire de onoare a cineaștilor aceea de „a duce mai departe ceea ce literatura are mai prețios" și așa mai departe, și așa mai departe.

Cert este că filmul s-a hrănit, se hrănește și se va mai hrăni cu literatură, peste tot în lume, cît va fi lumea și pămîntul, chiar dacă literatura e una și filmul alta (la acest capitol nu există controverse), chiar dacă, de-a lungul deceniilor, numeroase cărți de căpătîi au avut mult de suferit din pricina cinematografului și chiar dacă filmul a acumulat datorii față de literatură și vinovății față de sine însuși, pe care nu se știe dacă le va mai putea onora sau repara vreodată.

În cazul particular al cinematografului românesc, nu este de neglijat argumentul că unii stîlpi de boltă principali (filme precum **O noapte furtunoasă, Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților, Nunta de piatră)** *sînt ecranizări; dar nu este mai puțin adevărat că multe filme au trecut dezinvolt pe lîngă universul de gînd al cărților inspiratoare, fără a căpăta o altă coerență. Filmul românesc s-a hrănit destul de insistent cu literatură, în diferite faze ale evoluției sale, reușind uneori să pătrundă spre „sufletul" operelor ecranizate, odată cu consacrarea propriei vocații, mulțumindu-se alteori cu ilustrarea în imagini a textelor inspiratoare, ca prime ipostaze filmate ale unor personaje de largă circulație. Nu întotdeauna personajele de pe ecran au purtat în ele fiorul personajelor literare, transpus într-o existență nouă, autonomă. Dar există destule „momente de referință" în palmaresul creației naționale de acest an. Despre cîteva astfel de creații, cu șansă de durată, este vorba în grupajul care urmează, privite preponderent din unghiul interpretării actoricești.*

Am ales doar cîteva dintre ele, extrase din ecranizări ale unor scriitori clasici precum Caragiale, Slavici, Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction, Garabet Ibrăileanu, din creația unor prozatori sau dramaturgi, precum Camil Petrescu, Tudor Mușatescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Marin Preda sau din universul unor romane de azi, datorate unor scriitori ca Titus Popovici, Dinu Săraru, Eugen Barbu. Firește, am fi putut vorbi despre multe alte personaje, extrase din opera unor scriitori ca Mihail Sadoveanu, Mihail Sebastian, Radu Tudoran sau Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura, Teodor Mazilu și alții. Ne-am gîndit încă o dată, făcînd acest ghid de personaje literare ecranizate, că filmul românesc a trecut prea dezinvolt pe lîngă mari personaje literare, principalii sacrificați fiind eroii sadovenieni (nu numai Vitoria Lipan, ci și atîția alții), că marii interpreți ai personajelor caragialene au rămas - cu mici excepții - în „pagini de teatru", că au rămas neexplorați atîția și atîția scriitori clasici și contemporani - fiecare din cărțile lui D.R. Popescu ar fi putut deveni film, ca să luăm un singur exemplu - și regretele ar putea continua. Dar sîntem într-un almanah de An Nou, motiv în plus să privim cu încredere și speranță viitorul și să ne bucurăm de personajele literare care au intrat în cinemateca noastră personală.

Rică Venturiano, „studinte-n drept și publicist"

Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă **Radu Beligan** s-a întîlnit într-o noapte furtunoasă cu Rică Venturiano, și din această atingere au ieșit scîntei. Privim și re-privim peste ani filmul lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă** și așteptăm mereu cu emoție secvența aceea rară în care peste maidanul cu gropi de lîngă casa cherestegiului se profilează jobenul și redingota inegalabilului „studinte-n drept și publicist" propus de Radu Beligan, sub bagheta magică a lui Jean Georgescu. Din acea clipă, forța de atracție a ecranului devine, parcă, magnetică. M-am întrebat nu o dată în ce constă secretul seducției la acest personaj despre care Călinescu spunea că „nu-i decît un pretext de umor verbal și de șarjă a jurnalismului liberal", ceea ce Rică Venturiano, de fapt, și este. Savoarea comică stă în tot: în silueta cu mustăcioară-n furculiță, lorgnon, baston, lavalieră și batistă albă la butonieră a personajului, în comportările sale de june-prim

nologic
terare ecranizate

Actorul tace, dar cadrul vorbește: Radu Beligan în *O noapte furtunoasă*

extravagant, ridicol, patetic, circumspect și neajutorat, în acel aliaj ciudat de curaj și de teamă care-i caracterizează ființa, mirările și elocința, în demontarea pe „felii de gag" și montarea la loc a gagurilor caragialene. Cuvînt, gest și pantomimă se întîlnesc pe aceeași lungime de undă a umorului viu, tonic și captivant. La „Union", printre atracțiile desuete și frivole ale grădinii de vară, sau în biroul său de la „Vocea patriotului național", în budoarul Vetei, cu „scuzați, pardon, bonsoar"-ul său clasic sau printre schelele devenite și ele personaje, eroul caragialesc își păstrează nealterată nonșalanța, dar devine mereu altul, trecînd prin toate culorile curcubeului.

Ilie Barbu, înainte de a se naște Moromete...

Portretul țăranului Ilie Barbu — interpretat de **Colea Răutu** — rămîne unul dintre primele personaje marcante ale filmului nostru preluate din noua literatură, socialistă. Din nuvela lui Marin Preda — pe care regizorul Paul Călinescu o ecraniza cu trei decenii în urmă — filmul decupa „desfășurarea" lui Ilie Barbu ca semn al „desfășurării" unei noi conștiințe sociale a țăranului sărac în anii colectivizării agriculturii. Chiar dacă în anii scrierii **Desfășurării** nu se născuse încă Moromete (sau, mai exact spus, nu trecuse încă din pagini de viață în pagini de carte), Ilie Barbu este un descendent al tipului de țăran român semnificat de Moromete, are, adică, adînc implîntată în cuget legătura cu glia-matcă. Ilie Barbu parcurge, de fapt, drumul redobîndirii unei demnități ani de zile ultragiate, drumul regăsirii de sine. Sînt multe secvențele care jalonează „desfășurarea" morală a eroului: Ilie Barbu în fața comisiei de cooperativizare, Ilie Barbu cumpărîndu-și bocanci (secvență multiplu semnificativă și încărcată de emoție), Ilie Barbu investit cu încrederea oamenilor din sat, ales în funcția de „socotitor" al cooperativei agricole de producție. **Colea Răutu** conferă pilduitoarei biografii trăinicia unei interpretări dinlăuntrul personajului, își clădește eroul cu durabilitatea trăirilor autentice.

(Continuare în pag. 36)

(Urmare din pag. 34)

stantinescu, Ion Talianu, Constantin Ramadan, Ion Lucian, Florin Vasiliu.

Diplomă de merit — Edinburgh, 1956.

Regizorul debutant conduce o echipă actoricească eminentă.

1957. La „Moara cu noroc"

S.l.: nuvela „Moara cu noroc" de Ioan Slavici. **R.:** Victor Iliu. **Sc.:** Alexandru Struteanu, Titus Popovici. **I.:** Ovidiu Gologan. **Int.:** Constantin Codrescu, Ioana Bulcă, Geo Barton, Colea Răutu, Marietta Rareș, Benedict Dabija, Valeria Gagialov, Sandu Sticlaru, Aurel Cioranu.

Un exemplu de orchestrare a mijloacelor specifice în traducerea cinematografică a unui text literar respectat nu în litera, ci în spiritul său, de către regizorul Victor Iliu și operatorul Ovidiu Gologan, în fruntea unei echipe de mare omogenitate.

Cetatea sfărîmată

S.l.: piesa lui Horia Lovinescu. **R.:** Marc Maurette. **Sc.:** Horia Lovinescu, Haralambie Boroș, Ion Daniel, Marc Maurette. **I.:** Aurel Boian. **Int.:** Marcela Rusu, György Kovács, Ion Finteșteanu, Maria Cupcea, Ana Luca, Petre Gheorghiu, Natașa Alexandru, Nicky Atanasiu, Zoe Anghel Stanca, Genoveva Preda, Virgil Popovici.

Demonstrație a soliditățil dramaturgiei, într-o lectură regizorală profesionistă.

Două loturi

S.l.: schița lui I.L. Caragiale. **R.:** Gheorghe Naghi, Aurel Miheleș. **Sc.:** Jean Georgescu, Aurel Miheles, Gheorghe Naghi. **Int.:** Grigore Vasiliu-Birlic, Dorina Done, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, Ion Iancovescu, Remus Ionașcu.

Incomparabilul Grigore Vasiliu-Birlic, nu în toate secvențele avantajat de punerea în scenă, în cadru ș.a.m.d.

1958. Ciulinii Bărăganului

S.l.: nuvela lui Panait Istrati. **R.:** Louis Daquin. **S.:** Louis Daquin, Antoine Tudal, Alex. Struteanu. **I.:** André Dumaître. **Int.:** Clody Berthola, Marcel Anghelescu, Nicolae Tomazoglu, Ana Vlădescu, Ruxandra Ionescu, Florin Piersic, Mihai Berechet.

Supralicitarea fotogenică și retorică a exotismului unei narațiuni despre țărănimea română a începutului de veac.

1959. Viața nu iartă

S.l.: nuvelele „Moartea tînărului cu termen redus", „Întoarcerea tatei din război", „Cîmpia de sînge a Mărășeștilor" de Al. Sahia. **R., Sc.:** Iulian Mihu, Manole Marcus. **I.:** George Cornea, Alexandru Întorsureanu. **Int.:** Ilie Dutu, Nicolae Praida, Marius Rucăreanu, Romulus Neacșu, Angela Chiuaru, Emil Botta, Vasile Ichim, Vasile Nițulescu.

Scrînd ei înșiși scenariul — adaptare a schițelor lui Al. Sahia — tinerii regizori Iulian Mihu și Manole Marcus realizează propriul lor film, cu o marcată viziune subiectivă a eroului asupra perioadei interbelice și a celor două războaie care o încadrează.

D-ale carnavalului

S.l.: piesa lui I.L. Caragiale. **R.** și **Sc.:** Gheorghe Naghi, Aurel Miheleș. **Int.:** Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Ion Anghel, Jana Gorea, Aurel Cioranu, Remus Ionașcu, Ion Manu.

Distribuția mai bogată, acțiunea dinamică și indeosebi experiența scenică fac ca actorii să depășească în mai mare măsură decît în Două loturi incomoditățile întregii montări.

Doi vecini

S.l.: schița lui Tudor Arghezi. **R., Sc.:** Geo Saizescu. **Int.:** Grigore Vasiliu-Birlic, Nineta Gusti, Ion Lucian, Carmen Stănescu, Aurel Cioranu, Mitzura Arghezi.

Prezență unică a lui Tudor Arghezi în filmografia noastră, fie și sub forma unui mediu metraj, datorat unui regizor care își onorează astfel debutul, încredințîndu-se din capul locului unei distribuții forte.

1960. Telegrame

S.l.: schița lui I.L. Caragiale. **R.:** Gheorghe Naghi, Aurel Miheleș. **Sc.:** Mircea Ștefănescu. **I.:** Ion Cosma. **Int.:** Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Nicky Atanasiu, Marcel Anghelescu, Nicolae Neamțu-Ottonel, Ștefan Ciubotărașu, Carmen Stănescu.

Caragiale văzut din unghiul farsei grotești, deasupra căreia se ridică, din nou, unele prestații actoricești.

1961. Setea

S.I.: romanul lui Titus Popovici. **R.:** Mircea Drăgan. **Sc.:** Titus Popovici. **I.:** Alexandru Roșianu. **Int.:** George Calboreanu, Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, Flavia Buref, Jules Cazaban, Sandu Sticlaru, Ion Besoiu, Ștefan Ciubotărașu, Toma Dimitriu.

Medalie de argint — Moscova 1961.

Vigoare epică, tensiune dramatică, portretistică pregnantă, savoare dialectală în dialog, preluate din proza lui Titus Popovici și întrupate cu aplicație de regizorul debutant, cu vocația scenelor de masă și o bună distribuire a rolurilor masculine.

Porto Franco

S.I.: romanul „Europolis" de Jean Bart. **R.:** Paul Călinescu. **Sc.:** Mihnea Gheorghiu. **I.:** Ion Cosma. **Int.:** Ștefan Ciubotărașu, Simona Bondoc, Geo Barton, Nicky Atanasiu, Fory Etterle, Mihai Fotino, Ion Dichiseanu, Nicolae Praida, Nucu Păunescu, Emanoil Petruț.

Lumea tîrgului „de la porțile orientului", evocată de Jean Bart, este descrisă de Paul Călinescu cu minuție, atent la detaliul semnificativ.

1963. Codin

S.I.: nuvela lui Panait Istrati. **R.:** Henri Colpi. **Sc.:** Yves Jamiaque, Dumitru Carabat, Henri Colpi. **Int.:** Alexandru Virgil Plafon, Răzvan Petrescu, Francoise Brion, Nellie Borgeaud, Germacine Kerjean, Eliza Petrăchescu.

Premiul pentru scenariu și Premiul Comisiei superioare tehnice franceze pentru calitatea fotografiei și imaginea color — Cannes, 1963.

Cel mai dotat dintre regizorii străini invitați să filmeze în studiourile noastre, singurul dealtfel care va face la noi un al doilea film, Henri Colpi, îl înțelege mai bine pe Panait Istrati decît predecesorul său, Louis Daquin.

1964. Străinul

S.I.: romanul lui Titus Popovici. **I.:** Octavian Basti, Gheorghe Viorel Todan. **Int.:** Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Șerban Cantacuzino, George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu, Fory Etterle, George Măruță, Gheorghe Dinică, Corina Constantinescu, Costache Antoniu, Nae Roman.

Cu aceeași promptitudine ca și „Setea", al doilea roman al lui Titus Popovici devine film, reafirmînd calitățile scriitorului scenarist și receptivitatea uneori inspirată a realizatorilor.

1965. Titanic vals

S.I.: piesa lui Tudor Mușatescu. **R.:** Paul Călinescu. **Sc.:** Tudor Mușatescu, Paul Călinescu. **Int.:** Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Mușatescu, Mitzura Arghezi, Dinu Lucian, Coca Andronescu, Ion Finteșteanu, Mihai Fotino, Ion Lucian.

Încredințînd interpretarea unei echipe redutabile de actori, Paul Călinescu și-a asigurat conservarea părții celei mai substanțiale a comicului piesei — cel de caractere.

Mofturi 1900

S.I.: schițele „O conferință", „Diplomație", „Amicii", „O lacună", „Bubico", „C.F.R.", „Situațiunea" de I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Jean Georgescu. **I.:** Ion Cosma. **Int.:** Vasile Tomazian, Geo Barton, Ileana Iordache, Ion Lucian, Horia Șerbănescu, Sanda Țăranu, Radu Zaharescu, Cella Dima, Grigore Vasiliu-Birlic, Iurie Darie, Alexandru Giugaru.

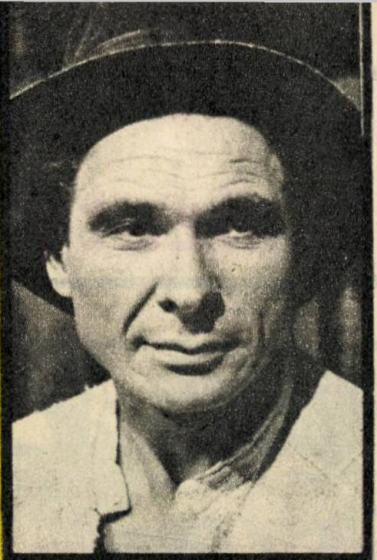
Jean Georgescu își încheie suita inspirată de Caragiale, reunind într-un film (cu actori) nu mai puțin de șase schițe, plus a șaptea, care le încadrează pe celelalte, între coperte desenate (neanimate), de Geta Brătescu — aceste coperte desenate ilustrînd „O conferință", cu celebrele răspunsuri ale lui Caragiale (respectiv Jean Georgescu) la întrebarea „Ce este arta?" (cinematografică).

Pădurea spînzuraților

S.I.: romanul lui Liviu Rebreanu. **R.:** Liviu Ciulei. **Sc.:** Titus Popovici. **I.:** Ovidiu Gologan. **Int.:** Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ana Szeles, Ștefan Ciubotărașu, György Kovács, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Emil Botta, Costache Antoniu, László Kiss.

Premiul pentru cea mai bună regie —

(Continuare în pag. 37)



Efigie a unei noi demnități: Colea Răutu în *Desfășurarea*

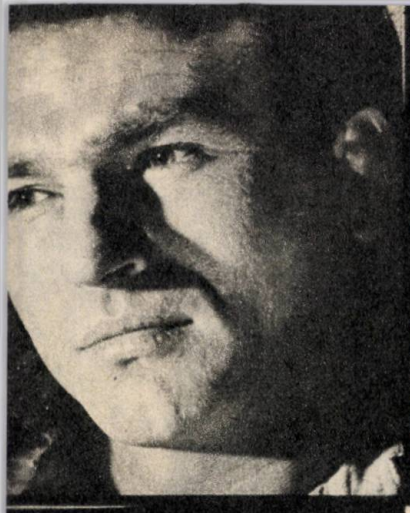
Destine în vîrtejul „morii cu noroc"

Lică Sămădăul, cel mai puternic personaj al **Morii cu noroc,** este un om „aspru și neîndurat" — după cum o spune chiar Slavici — un om cu stare, mai-marele turmelor de porci de prin părțile transilvane descrise de prozatorul ardelean. Cîrciumarul Ghiță este opusul lui, un om blajin și pașnic, care deprinde însă, încetul cu încetul, gustul banului, drept pentru care, în hanul de la răscrucea de drumuri al „morii cu noroc" se interpune între ordinea juridică a statului și legea conspirativă a hoților. Nevasta cîrciumarului, Ana, tînără și frumoasă, atrasă de aura romantică a sămădăului, devine unul dintre factorii declanșatori ai conflictului, ca un semn, parcă, al focului mistuitor din final. Despre filmul eminentului cineast și om de cultură care a fost Victor Iliu, cu imaginile de mare concentrație expresivă ale operatorului-artist care a fost Ovidiu Gologan, se spune, pe bună dreptate, că reprezintă unul din primii „stîlpi de boltă" ai noii noastre cinematografii, un model de ecranizare creatoare. Multe sînt argumentele artistice în favoarea acestei afirmații: atmosfera și descripția socială realistă, ritmul și tensiunea interioară a desfășurării conflictului, desăvîrșirile plastice ale imaginii, adevărurile psihologice continute. Și, nicidecum în ultimul rînd, caracterele puternice impuse de interpreții principali: sămădăul Lică e **Geo Barton**, cu privirea lui cînd gînditoare și ascuțită, cînd rece și tăioasă. Ghiță e **Constantin Codrescu,** iar pe chipul lui se citește, întreagă, tragedia lașității. Iar dialogul de priviri dintre Lică și Ana — **Ioana Bulcă** — este ca liniștea dinaintea furtunii.

Mitru Moț urmașul lui Petre Petre

În filmografia actorului **Ilarion Ciobanu** figurează multe personaje de sorginte literară care au dobîndit pe ecran prețioase însemne de autenticitate. Iată-l, de pildă, pe Mitru Moț, din filmul lui Mircea Drăgan Setea, ecranizare a romanului cu același titlu de Titus Popovici. Întors de pe front în primăvara anului 1945, pe meleagurile natale, Mitru Moț, țăranul cu neostenită sete de dreptate și adevăr, trece printr-un semnificativ proces de

Prezența „nevăzută" a regizorului și a operatorului în *Moara cu noroc*. Cu: Ioana Bulcă, Constantin Codrescu, Geo Barton



Un romantic revoluționar: Ilarion Ciobanu în *Setea*

Învingînd recuzita: Gr. Vasiliu Birlic, în *Titanic Vals*

maturizare politică. Biografia lui, bogată în întîmplări cu densă substanță epică, i-a prilejuit lui **Ilarion Ciobanu** (încă foarte tînăr) un rol dintre acelea „pentru totdeauna". Personajul dobîndește pe ecran o personalitate captivantă: te cîștigă prin dinamismul omului „dintr-o bucată" al omului de acțiune, prin emoția politică pe care o degajă („eu, deocamdată, mi-s membru de partid numai cu sufletul"), prin temeinicia convingerilor, prin sufletul deschis, sincer, necontrafăcut. După cîțiva ani, interpretîndu-l pe țăranul Petre Petre din **Răscoala** (filmul lui Mircea Mureșan din 1966, care evocă — în viziunea scenaristului Petre Sălcudeanu — întîmplările lui 1907 din romanul cu titlu omonim de Liviu Rebreanu), **Ilarion Ciobanu** impune un alt portret memorabil al demnității unei clase. Din nou, printre cadențele agitate și aspre ale filmului, un personaj dobîndește funcția de a reprezenta trăinicia și temeinicia legăturilor de suflet și de pîine ale țăranilor cu matca străbună: pentru că Mitru Moț, nu încape nici o îndoială, este urmașul lui Petre Petre...

Pe vremea cînd se scufunda „Titanicul"

Ne amintim mereu, cu bucurie nereținută, de marile roluri comice ale lui **Grigore Vasiliu-Birlic,** jucate pe scenă și pe ecran. Multe dintre personajele sale au venit din literatură și mulți scriitori s-au bucurat sau s-ar bucura că personaje ale lor au căpătat, măcar pentru o dată, chipul și asemănarea lui Birlic. Ce ar fi spus oare, Caragiale asistînd la revărsarea de veselă neputință a eroului din **Vizita,** terorizat de cheseaua cu dulceață a copilului-minune în uniformă de roșiori, la tribulațiile „înspăimîntătoare" ale pasagerului Bubico, la asaltat de hazul de haz și de necaz al lui Lefter Popescu din **Două loturi** sau auzindu-l pe Birlic șoptindu-i conspirativ la ureche „eu sînt Bibicu', nene Iancule!"? Personajele lui **Birlic** au avut, toate, sclipirea de geniu a unuia dintre cei mai mari comedieni pe care i-am avut vreodată. Unul dintre ele a fost și „bietul" Spirache Necșulescu din piesa lui Tudor Mușatescu **Titanic Vals,** devenită film în 1965 (chiar dacă a rămas uneori piesă) datorită lui Paul Călinescu. Acțiunea se petrecea pe vremea cînd se scufunda „Titanicul", și lumea aceea de odinioară, cu farmecul ei desuet și ridicol, dobîndea pe ecran accente imagistice și muzicale, de vals lent, care stăruie în memorie. Dar dincolo de toți și de toate, stăruie cu mai mare putere în amintire chipul chinuit de fandoselile și superficialitatea celor din jur pe care **Birlic** i l-a împrumutat, cu douăzeci de ani în urmă, lui Spirache Necșulescu. Îl revedem strecurîndu-se pe nesimțite printre celelalte personaje, parcă pentru a nu-l atinge murdăria din jur, îl revedem probînd pălării după pălării pe „strada mare", îl revedem conducînd din umbră, nevăzut și neștiut, întîmplările vieții. Cîți ani au trecut de cînd se scufunda „Titanicul"?

Apostol Bologa sau conflictul dintre inteligență și voință

Drama personajului central din **Pădurea spînzuraților** este una dintre cele mai tulburătoare din istoria lite-

(Continuare în pag. 38)

(Urmare din pag. 36)

Cannes, 1965. Premii pentru imagine, pentru interpretarea feminină (Ana Szeles), pentru muzică (Theodor Grigoriu) — Mamaia, 1965. Premiul de excelență pentru calitatea fotografiei și imaginii, pentru ingeniozitatea mișcărilor de aparat — UNIATEC, Milano, 1964.

Într-un an fast pentru filmul românesc, un an din care putem selecta nu mai puțin de șapte ecranizări, se reafirmă primatul valoric al unei direcții de preocupări strîns legate de literatura națională, în primul rînd prin acest succes datorat unei excepționale concentrări de forțe creatoare.

Neamul Șoimărești lor

S.I.: romanul lui Mihail Sadoveanu. **R.:** Mircea Drăgan. **Sc.:** Alexandru Struțeanu, Constantin Mitru. **I.:** George Cornea. **Int.:** George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu, Dina Cocea, Vasile Boghiță, Amza Pellea, Ion Besoiu, Costache Antoniu, Fory Etterle, Dem Rădulescu, Constantin Rauțchi, Ernest Maftei, Ioana Drăgan, Jean Lorin Florescu, Florin Piersic.

Premiul de excelență pentru calitatea imaginii și ingeniozitatea mișcării aparatului — UNIATEC, Milano, 1964.

Cineaștii au reținut din romanul sadovenian mai ales latura acțiunii spectaculoase.

De-aș fi... Harap Alb

S.I.: basmul „Harap Alb" de Ion Creangă. **R., Sc.:** Ion Popescu Gopo. **I.:** Grigore Ionescu. **Int.:** Florin Piersic, Irina Petrescu, Eugenia Popovici, George Demetru, Fory Etterle, Emil Botta, Florin Vasiliu, Puiu Călinescu, Viorel Manta, Constantin Codrescu.

Premiul special al juriului, premiul pentru regie, premiul pentru scenografie, Festivalul național al filmului de la Mamaia 1965. Premiul pentru originalitatea regiei — Moscova, 1965. Premiul de onoare pentru calitatea imaginii color și a prelucrării în laborator — Congresul UNIATEC — Milano, 1964.

Adaptare modernă a basmului clasic, după formula basmului în basm, prima abordare, norocoasă, a operei unui scriitor cărula Ion Popescu Gopo îi va rămîne credincios.

Dincolo de barieră

S.I.: piesa „Domnișoara Nastasia" de George Mihail Zamfirescu. **R., Sc.:** Francisc Munteanu. **I.:** Vasile Oglindă. **Int.:** Ion Dichiseanu, Anca Irina Ionescu, Silviu Stănculescu, Leni Pințea, Mircea Constantinescu.

Singura dată cînd Francisc Munteanu — care a schimbat mașina de scris pe aparatul de filmat și face de obicei filme după scenarii proprii — încearcă o ecranizare.

Amintiri din copilărie

S.I.: Ion Creangă. **R., Sc.:** Elisabeta Bostan. **Int.:** Ștefan Ciubotărașu, Ion Bocancea, Corina Constantinescu, Eliza Petrăchescu, Mircea Constantinescu.

Marele premiu și Premiul special al juriului — Dijon, 1965.

Încă un cineast se apropie de universul unic al humuleșteanului, de data aceasta o regizoare cu vădite intenții de a se adresa auditoriului cel mai generos: copiii.

1966. Procesul Alb

S.I.: romanul „Șoseaua Nordului" de Eugen Barbu. **R.:** Iulian Mihu. **Sc.:** Eugen Barbu. **Int.:** Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovács, Colea Răutu.

Marele Premiu, premiul pentru imagine — Festivalul național — Mamaia, 1966.

Unul din cele mai bune filme dedicate luptei revoluționare, prin transpunerea prozei românești a lui Eugen Barbu în registrul unui film de analiză a stărilor și tipologiilor.

Răscoala

S.I.: romanul lui Liviu Rebreanu. **R.:** Mircea Mureșan. **Sc.:** Petre Sălcudeanu. **I.:** Nicu Stan. **Int.:** Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Matei Alexandru, Emil Botta, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Val Săndulescu, Sandu Sticlaru, Ernest Maftei, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Amza Pellea, Vasile Valentineanu.

Premiul „Opera prima" (Mircea Mureșan) — Cannes, 1966, Premiul pentru regie — Festivalul național al filmului — Mamaia, 1966.

La numai un an distanță, din nou Liviu Rebreanu prezent și premiat la Cannes, prin meritul unui regizor și al unor colaboratori riguroși în restituirea realismului patetic al unui mare roman.

Steaua fără nume

S.I.: piesa lui Mihail Sebastian. **R.:** Henri Colpi. **Sc.:** Henri Colpi, Jasmine Chasne. **Int.:** Marina Vlady, Claude Rich, Grigore Vasiliu-Birlic, Eugenia Popovici, Marcel Anghelescu.

Regizorul invitat la Buftea e mai puțin norocos cu Mihail Sebastian decît fusese cu Panait Istrati.

1969. Baltagul

S.I.: romanul lui Mihail Sadoveanu. **R., Sc.:** Mircea Muresan. **I.:** Nicu Stan. **Int.:** Margarita Lozano, Folco Lulli, Sidonia Manolache, Florin Scărlătescu, Ernest Maftei, Ilarion Ciobanu.

Căutarea unor soluții pentru adaptarea lui Sadoveanu pe ecran continuă.

1971. Facerea lumii

S.I.: romanul lui Eugen Barbu. **R.:** Gheorghe Vitanidis. **Sc.:** Eugen Barbu. **I.:** Ovidiu Gologan. **Int.:** Irina Petrescu, Colea Răutu, Liviu Ciulei, Virgil Ogășanu, Dan Ionescu.

Consistența și ineditul tipologiilor propuse de Eugen Barbu se dovedesc totdeauna de bun augur.

1972. Atunci i-am condamnat pe toți la moarte

S.I.: Nuvela „Moartea lui Ipu" de Titus Popovici. **R.:** Sergiu Nicolaescu. **Sc.:** Titus Popovici. **I.:** Alexandru David. **Int.:** Amza Pellea, Cristian Sofron, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă.

Noile modalități literare din proza lui Titus Popovici îi corespunde această primă tentativă din lung-metrajele lui Sergiu Nicolaescu de a-și apropia mijloacele filmului eseistic și de analiză psihologică.

Felix și Otilia

S.I.: romanul „Enigma Otiliei" de George Călinescu. **R.:** Iulian Mihu. **Sc.:** Ioan Grigorescu. **I.:** Alexandru Întorsureanu. **Int.:** Julieta Szönyi, Sergiu Nicolaescu, Ciody Bertola, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi, Elena Dacian, Violeta Andrei, Eliza Petrăchescu, Ovidiu Schumacher.

Premiul de excelență pentru procedeul Graphyscolor — UNIATEC — Salerno 1974.

Noul deceniu cinematografic al anilor '70 se simte în viziunea și stilul unei ecranizări ca aceasta, în care incizia realistă și verva parodică merg mînă în mînă.

Bariera

S.I.: romanul lui Teodor Mazilu. **R.:** Mircea Mureșan. **Sc.:** Teodor Mazilu. **I.:** George Cornea. **Int.:** Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică, Olga Bucătaru, Nucu Păunescu.

Literatura atît de particulară a lui Teodor Mazilu este abordată pe poarta mai accesibilă a unui roman de epocă.

1973. Nunta de piatră.

S.I.: povestirile „Fețeleaga" și „La o nuntă" de Ion Agârbiceanu. **R., Sc.:** partea I: Mircea Veroiu; partea a II-a Dan Pița. **I.:** Iosif Demian. **Int.:** Leopoldina Bălănuță, Eliza Petrăchescu, Nina Domiga, Adrian Georgescu (partea I), Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr. (partea a II-a).

1974. Duhul aurului

S.I.: povestirile „Vîlva bălilor" și „Lada" de Ion Agârbiceanu. **R., Sc.:** partea I Mircea Veroiu; partea a II-a Dan Pita. **I.:** Iosif Demian. **Int.:** Eliza Petrăchescu, Dora Ivanciuc (partea I) Mihai Alexandru, Ernest Maftei, Lucia Boga (partea a II-a).

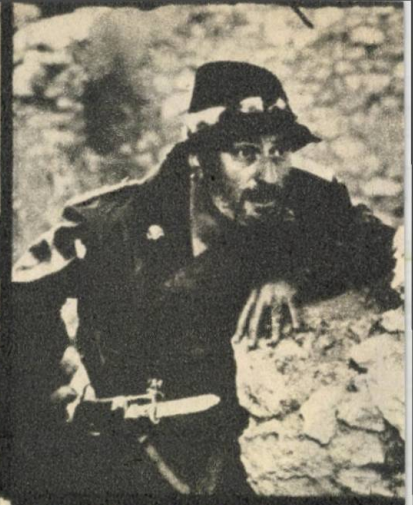
Premiul special al juriului — Bergamo, 1975.

Recordul dintre virfurile noilor serii de regizori — „generația anilor '70" — și cei mai buni dintre predecesori se realizează prin perpetuarea și înnoirea artei ecranizării.

Frații Jderi

S.I.: romanul lui Mihail Sadoveanu. **R.:** Mircea Drăgan. **Sc.:** Profira Sadoveanu, Constantin Mitru, Mircea Drăgan. **I.:** Nicolae Margineanu, Mircea Mladin. **Int.:** Gheorghe Cozorici, Sebastian Papaiani, George Calboreanu, Toma Dimitriu, Geo Barton, Sandina Stan, Iurie Darie, Emanoil Petruț, Florin Piersic, Ioana Drăgan, George Motoi, Ștefan Velniciuc, Carmen Stănescu, Drage

Neputința de a rămîne indiferent: Victor Rebengiuc în *Pădurea spînzuraților*



Traumele războiului: Amza Pellea în *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*

(Urmare din pag. 37)

raturii și filmului românesc. În destinul tragic al eroului său, Liviu Rebreanu a comprimat experiențe istorice și umane fundamentale, cărora le-a nuanțat semnificațiile în funcție de condițiile social-politice ale Transilvaniei din anii primei conflagrații mondiale. Valoarea de excepție a unui film precum **Pădurea spînzuraților** stă tocmai în capacitatea regizorului (Liviu Ciulei) și a scenaristului (Titus Popovici) de a pune în relație o temă specific națională cu o problematică general-umană; iar exponentul cel mai autorizat al acestei întrepătrunderi cu profund miez filosofic este însuși personajul principal, Apostol Bologa, în interpretarea — la rîndul ei de excepție — a lui **Victor Rebengiuc.** Psihologic și politic deopotrivă — pentru că Liviu Ciulei nu a trecut indiferent pe lîngă niciuna dintre semnificațiile politice ale istoriei evocate — filmul este construit pe reflectarea evenimentelor timpului, în conștiința eroului, personajul devenind un sensibil seismograf al epocii. **Victor Rebengiuc** întîlnește cu mult tact și spirit de discernămînt meandrele sufletești ale lui Apostol Bologa: la eroul său, inteligența vie este dublată de o voință inferioară, de unde și tulburările de conștiință, de unde și senzația de voluptate a oșîndei (osînda ca izbăvire) din final. În sublima „masă a tăcerii" dinaintea execuției, Apostol Bologa—Victor Rebengiuc trecuse prin purgatoriul „împăcării cu sine".

Ipu, cel care n-a murit niciodată

Pornind de la nuvela lui Titus Popovici, **Moartea lui Ipu,** adaptată scenaristic de scriitorul însuși, regizorul Sergiu Nicolaescu a semnat unul dintre cele mai bune filme ale sale: **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte.** Povestirea inspiratoare a lui Titus Popovici avea — hotărît lucru — o valoare literară remarcabilă, ceea ce facilita din plecare inițiativa cinematografică. Interesant este însă și faptul că filmul nu „respectă" întocmai modalitățile de construcție ale prozei originare. „Viziunii subiective" a copilului — care, în nuvelă, oferea pagini de mare virtuozitate literară — filmul i-a preferat o tratare accentuat realistă. Dar pelicula este în consens cu nuvela: copilul rostește la fel de convins sentința „condamnării la moarte" a laștității din jurul său. Ipu, „nebunul satului", pe care toți se grăbesc să-l sacrifice pentru a-și salva propria piele, l-a învățat fără vorbe, prin fapte, să simtă și să înțeleagă viața. Erau zilele celui de-al doilea război mondial, un ofițer neamț fusese ucis, drept pentru care intelectualii satului (notarul, preotul, jandarmul, doctorul) sînt luați ca ostateci, și, înspăimîntați, încearcă să-l convingă pe Ipu — în memorabila secvență a „cinei de taină" — să-și ia asupra lui vinovăția. Și Ipu, bunul Ipu, acceptă, semnîndu-și condamnarea la moarte... Numai că Ipu n-a murit. Nu numai pentru că a doua zi localitatea este eliberată, ci pentru că Ipu, bunul Ipu, a fost Amza Pellea, bunul **Amza Pellea,** ale cărui roluri nu vor muri niciodată.

Farmecul discret al Otiliei

Regizorul Iulian Mihu și scenaristul Ioan Grigorescu își propuneau, în filmul **Felix și Otilia,** o interpretare

a romanului călinescian **Enigma Otiliei** și aduceau pe ecran un „grup de familie în interior" care-și păstrează, prin timp, forța de sugestie și vigoarea portretelor. În rolul Otiliei, debuta **Julieta Szönyi:** o Otilie, poate, mai puțin exuberantă decît cea călinesciană, dar cu o „enigmă" a ei, greu de pătruns, ascunsă în frumusețea de odaliscă, în privirile misterioase și triste, în mirarea candidă a feminității. Filmul lui Iulian Mihu avea mari actori în distribuție: Eliza Petrăchescu, Gina Patrichi, Clody Bertola. Stănică Rațiu era Gheorghe Dinică, pe Pascalopol îl juca Sergiu Nicolaescu; neprofesioniști — unii de-a dreptul formidabili, ca interpretul lui Moș Costache — completau „tabloul de familie". În această ecranizare a unui roman de atroce „execuție a familiei burgheze, într-o perspectivă mult mai amplă, de natură universală", după cum scria Ov. S. Crohmălniceanu, personajele titulare „sînt acolo în calitate de victime și de termeni angelici de comparație", după cum spunea însuși G. Călinescu. Nu numai desăvîrșita ambianță plastică a filmului, dar înseși întîmplările par a fi proiectări semifantastice ale psihologiei personajelor, ale acelor mai multe Otilii ascunse într-una, strengară și lucidă, visată de Călinescu.

În căutarea „enigmei": Julieta Szöny în *Felix și Otilia*

Fefeleaga, Mara și nunțile de piatră

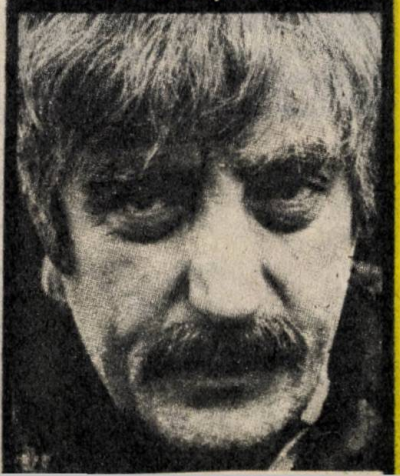
Fefeleaga, eroina schiței cinematografice ecranizate de Mircea Veroiu în **Nunta de piatră** de inspirație agârbiceană, este unul dintre cele mai tulburătoare personaje feminine din întreaga „biografie" a filmului românesc. Limbajul hieratic al discursului cinematografic, înnobilat de interpretarea profund-interiorizată a **Leopoldinei Bălănuță** au condus atunci spre imangini-unicat, de maximă esențializare. Avem mereu pe ecranul gîndului silueta Fefeleagăi, în nesfîrșitele sale drumuri de cărăușie, ca niște ritualuri sacre, pe potecile muntelui de piatră al Apusenilor, cu calul ei alb și orb. Un semn al permanenței, care proiectează timpul epic într-o dimensiune mitică, esențializînd — ca **Insula** lui Kaneto Shindo — poezia unei lumi tragice. Aceeași **Leopoldina Bălănuță** avea să fie, peste cîțiva ani, și Mara în alt film al lui Mircea Veroiu, **Dincolo de pod,** Mara **Leopoldinei Bălănuță** cuprindea, într-o compoziție perfectă, datele personajului originar, — un „monument" al certitudinilor o femeie hotărîtă și ambițioasă, care știe ce vrea și procedează în consecință. Tot la Leopoldina Bălănuță a recurs regizorul și pentru rolul generos al Ecaterinei Brandabur din ecranizarea lui Mircea Micu **Semnul șarpelui.** Trei personaje feminine și aceeași mare actriță, în trei filme cu munți și nunți de piatră...

Mara lipsește numai din titlu: *Dincolo de pod,* **cu Leopoldina Bălănuță**

Tatăl risipitor pe meterezele neuitării

Nuvela lui Eugen Barbu **Oaie și ai săi,** adusă pe ecran în urmă cu zece

Comedianul tragic: Toma Caragiu în *Tatăl risipitor.*



Olteanu-Matei, Jean Constantin, Colea Răutu, Gheorghe Dinică.

Spiritualitatea și arta sadoveniană se lasă greu decelate, dar efortul producției este masiv (două serii) și retorica lui Gheorghe Cozorici (Ștefan cel Mare) de bună calitate.

Tatăl risipitor

S.l.: nuvela „Oaie și ai săi" de Eugen Barbu. **R.:** Adrian Petringenaru. **Sc.:** Eugen Barbu. **I.:** Gheorghe Viorel Todan. **Int.:** Toma Caragiu, Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Vasile Nițulescu, Florin Zamfirescu, Ion Marinescu, Leopoldina Bălănuță, Carmen Maria Strujac, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mihai Mereuță.

Marele Premiu — Santaremi, 1976.

Patetism distilat în reconstituirea unei game întinse de caractere și a lumii lor trecute.

1976. Dincolo de pod

S.l.: romanul „Mara" de Ioan Slavici. **R., Sc.:** Mircea Veroiu. **I.:** Călin Ghibu. **Int.:** Leopoldina Bălănuță, Maria Ploae, Mircea Albulescu, Andrei Finți, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Florina Cercel, Ovidiu Iuliu Moldovan, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, Monica Ghiuță.

Mențiune specială — Cannes (tineret), 1976.

După ce numărul anual al ecranizărilor scăzuse, iar primatul valoric fusese preluat de filmele de actualitate, asistăm la un reviriment al acestei direcții de preocupări (nu mai puțin de șase titluri selecționate dintr-un an) și la rafinarea artei adaptării, cu concursul evident al regizorilor — scenariști sau co-scenariști.

Prin cenușa imperiului

S.l.: romanul „Jocul cu moartea" de Zaharia Stancu. **R., Sc.:** Andrei Blaier. **I.:** Dinu Tănase. **Int.:** Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Cornel Coman, Irina Petrescu, Ștefan Sileanu, Ernest Maftei, Florina Cercel, Elena Albu.

Premiul de interpretare masculină (Gheorghe Dinică) — Karlovy Vary, 1976.

Cînd, în sfîrșit, cu mare întîrziere, literatura lui Zaharia Stancu intră în atenția cineaștilor, Andrei Blaier realizează cel mai bun film al său.

Osînda

S.l.: romanul „Velerim și Veler doamne" de Victor Ion Popa. **R.:** Sergiu Nicolaescu. **Sc.:** Anușavan Salamanian, Sergiu Nicolaescu. **I.:** Alexandru David. **Int.:** Amza Pellea, Ernest Maftei, Gheorghe Dinică, Ioana Pavelescu, Sergiu Nicolaescu, Mihai Mereuță, Aimée Iacobescu, Elena Dacian.

După Titus Popovici, cu „Moartea lui Ipu", Victor Ion Popa îi prilejuiește lui Sergiu Nicolaescu o ecranizare care se situează în partea de sus a filmografiei sale.

Ultima noapte a singurătății

S.l.: romanul „Descoperirea familiei" de Ion Brad. **R.:** Virgil Calotescu. **Sc.:** Alexandru Brad, Ion Brad. **I.:** Vivi Drăgan Vasile. **Int.:** Mircea Albulescu, Stela Popescu, Iurie Darie, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Ioana Ciomârtan, Silviu Stănculescu, Dorina Lazăr, Vasile Nițulescu, George Mihăiță, Colea Răutu, Draga Olteanu-Matei.

Revelația tematică a unui univers social actual prea puțin frecventat — satul românesc în trecerea lui spre oraș — umple adesea cadrul de o expresivitate inedită, în care nu pe ultimul loc se află contribuția actorilor, începînd cu Mircea Albulescu.

Tănase Scatiu

S.l.: ciclul romanesc al Comăneștenilor de Duiliu Zamfirescu. **R.:** Dan Pița. **Sc.:** Mihnea Gheorghiu. **I.:** Nicolae Mărgineanu. **Int.:** Victor Rebengiuc, Eliza Petrăchescu, Vasile Nițulescu, Andrei Csiky, Rodica Tapalagă, Carmen Galin, Aristide Teică, Victor Strengaru, Corina Constantinescu.

Compoziția scenaristică bogată, prin reunirea mai multor scrieri ale lui Duiliu Zamfirescu, printre care cea titulară, susține evoluția regizorală a lui Dan Pița de la stilizările din Nunta de piatră **— Duhul aurului către formula unui film de epocă aproape baroc.**

Trei zile și trei nopți

S.l.: romanul „Apa" de Alexandru Ivasiuc. **R.:** Dinu Tănase. **Sc.:** Al. Ivasiuc, Roxana Pană. **I.:** Dinu Tănase, Doru Mitran. **Int.:** Petre Gheorghiu, George Constantin, Ion Caramitru, Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Fory Etterle, György Kovács.

Irina Petrescu, Maria Cupcea, Paul Lavric, Constantin Codrescu.

Primul film de regizor al operatorului Dinu Tănase este rezultatul acestei întoarceri, în compania lui Alexandru Ivasiuc, către momentul febril cînd a început „facerea" lumii noi.

1977. Povestea dragostei

S.l.: Basmul „Povestea porcului" de Ion Creangă. **R., Sc.:** Ion Popescu Gopo. **I.:** Grigore Ionescu, Liviu Georgescu. **Int.:** Eugenia Popovici, Mircea Bogdan, Nicolae Ifrim, Marian Stanciu, Dan Ionescu, Anamaria Popescu, Victoria Mierlescu, Diana Lupescu, Carmen Stănescu, Rodica Mandache.

Competiție între pasiunea statornică a lui Gopo pentru Creangă și ambiția evolutivă a propriei inventivități, de unde citirea humuleșteanului în cheie științifico-fantastică.

Marele singuratic

S.l.: romanul lui Marin Preda. **R.:** Iulian Mihu. **Sc.:** Marin Preda. **I.:** Alexandru Întorsureanu. **Int.:** George Motoi, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Adriana Nemeș, Ion Caramitru, Petre Gheorghiu, Jean Lorin Florescu, Florina Luican, Florina Cercel.

Iulian Mihu a încercat transcrierea într-o manieră „obiectivă" și dedramatizată a unuia dintre romanele cele mai încărcate de pasiune și mai dramatice ale lui Marin Preda.

Ma-ma

S.l.: basmul „Capra cu trei iezi" de Ion Creangă. **R.:** Elisabeta Bostan. **Sc.:** Vasilica Istrate. **I.:** Ion Marinescu, Konstantin Petricenko. **Int.:** Ludmila Gurcenko, Mihail Boiarski, Violeta Andrei, George Mihăiță, Florian Pitiș, Oleg Popov, Paula Rădulescu, Vasile Mentzel, Șaneli Kramarov, Valentin Manoliu, Lulu Mihăescu.

Premiul special al juriului secției pentru copii și tineret — Moscova, 1977. Premiul special și Cupa de argint — Valle Piana, 1977.

Ecranizările din clasici, în varianta filmului dedicat în mod expres copiilor, se îmbogățesc cu o nouă specie: „musicalul".

1978 Doctorul Poenaru

S.l.: romanul lui Paul Georgescu. **R.,Sc.:** Dinu Tănase. **I.:** Mihai Popescu. **Int.:** Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Victor Strengaru, Ion Vilcu, Carmen Maria Strujac, Paul Lavric.

Deocamdată operatorul devenit regizor insistă în căutarea unui efect de distanțare, de la al doilea la primul război mondial, în compania strînsă a unor scriitori apropiați tipologic: de la Al. Ivasiuc la Paul Georgescu.

Înainte de tăcere

S.l.: Caragiale. **R.,Sc.:** Alexa Visarion. **I.** Nicu Stan. **Int.:** Valeria Seciu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Vasile Mureșan, Nicolae Praida, Cornel Dumitraș, Constantin Petrican.

Premiul pentru imagine — San Sebastian, 1979.

La debutul său cinematografic, regizorul de teatru Alexa Visarion adaptează liber nuvela lui I.L. Caragiale, în care descoperă și amplifică propriile obsesii, cu o vizibilă și bună ucenicie la școala înaintașilor Iliu, Ciulei, Mihu — căci filmul românesc și-a dobîndit propria tradiție și inovația are suport.

1979. Între oglinzi paralele

S.l.: opera lui Camil Petrescu. **R., Sc.:** Mircea Veroiu. **I.:** Călin Ghibu. **Int.:** Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Elena Albu, Dorel Vișan, Rodica Tapalagă, Fory Etterle.

Aminarea întîlnirii cu Camil Petrescu a făcut să crească mai mult tracul criticii, decît al primului cineast adaptator, Mircea Veroiu, care recompune cînd flegmatic, cînd dezinvolt pagini din opera de referință, îndeosebi din „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război".

Al patrulea stol

S.l.: piesa „Jocul de-a vacanța" de Mihail Sebastian. **R., Sc.:** Timotei Ursu. **I.:** Marian Stanciu. **Int.:** Violeta Andrei, Nicolae Iliescu, Ileana Stana-Ionescu, Boris Ciornei, Constantin Guriță, Mircea Daneliuc, Mihai Mereuță.

(Continuare în pag. 41)

ani, în filmul **Tatăl risipitor,** îi prilejuia lui **Toma Caragiu** unul dintre cele mai frumoase și bogate roluri cinematografice. N-au fost prea multe acestea. Din primăvara lui 1977 încoace, am tot avut timp să regretăm (și vom mai avea) că filmul a fost parcimonios, atît de parcimonios, cu unul dintre cei mai minunați actori de comedie pe care i-am avut vreodată. Dar Oaie al bătrîn din **Tatăl risipitor** rămîne un personaj cinematografic seducător prin forța lui telurică, prin asprimile și rătăcirile sale, prin „luminile de suflet" ascunse în adînc de fire, care se făceau simțite dincolo de duritatea unei existențe chinuite. Eram în lumea satului, imediat după terminarea războiului, și oamenii purtau în ei stihiile unei lumi revolute, se aflau într-o continuă dispută, cu ei înșiși în primul rînd, cu ai lor, cu rămășițele trecutului din ei și din jurul lor. În acest context social, personajul lui **Toma Caragiu** din filmul lui Adrian Petringenaru (pe atunci debutant) reprezenta el însuși o lume, cu îndoieli și neliniști, cu rătăciri și întoarceri. Forța comică a actorului răbufnea ca o lavă aprinsă de nestăvilit, dar nu într-un rol de comedie, cum ne-am fi așteptat, ci într-unul mai mult tragic, într-o partitură care concentra spiritul unui timp de intense prefaceri. Evenimentele care punctează filmul (trenurile foametei, vitregiile naturii, intrarea țăranilor pe pămînturile moșierești) se repercutau, toate, pe chipul și mai ales în gîndul și sufletul personajului principal, lăsînd urme dureroase uneori, brazde adînci, ca niște metereze ale neuitării.

Să nu uiți, Dariel

Două filme și-au propus să pătrundă în universul de gînd al personajelor lui Zaharia Stancu. Întîi, pornind de la romanul Jocul cu moartea — **Prin cenușa imperiului** de Andrei Blaier, apoi **Pădurea nebună** a lui Nicolae Corjos. Pe cît de cinematografice, de vizuale înlăuntrul lor sînt scrierile lui Zaharia Stancu, pe atît de dificilă este, însă, transpunerea cuvîntului-imagine în imaginea-cuvînt. Aceasta, pentru că substanța narativă își schimbă mereu tonalitatea, dinspre un realism frust spre proiecții simbolice, dinspre stricta autobiografie spre „culorile" ficțiunii. Un film ca **Prin cenușa imperiului** optase pentru o transcripție cinematografică în cheie filosofică, cele două personaje principale, Darie și Diplomatul (ultimul în interpretarea lui Gheorghe Dinică) devenind „polii" unor concepții despre lume și viață în continuă înfruntare și confruntare, într-un film parabolă. În **Pădurea nebună** este aleasă modalitatea filmului-confesiune. În dialogul cu Diplomatul din **Prin cenușa imperiului,** Darie era **Gabriel Oseciuc:** experiența „jocului cu moartea" este parcursă de un suflet pur, pentru care viața abia-abia începe să lase urme, dar lasă urme decisive. În **Pădurea nebună,** rolul lui Darie e preluat de **Florin Zamfirescu:** peste elanurile lirice, violențele, crispările, pîndele eroului, auzim, parcă, mereu, îndemnul scriitorului: „Să nu uiți Darie!" Nici **Florin Zamfirescu** nu va uita vreodată că minunatul nostru Nichita Stănescu îi spusese cîndva că seamănă cu Zaharia Stancu-tînăr.

Doi actori „între oglinzi paralele"

Personajul camilpetrescian despre care este vorba în rîndurile de față este Ștefan Gheorghidiu din **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.** Un erou din galeria intelectualilor „inadaptabili" care au constituit, nu o dată, nu numai pentru Camil Petrescu, „obiect de studiu" literar, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Filosof într-o lume cinică, Gheorghidiu eșuează atît în experiența sentimentală pe care o parcurge (el nu cunoaște „metafizica" feminină, n-o poate stăpîni și soția îl face să sufere) cît și în toate „ale vieții" parcurgînd și experiența războiului cu care este, de asemenea, „incompatibil". Stendhalian, romanul lui Camil Petrescu are în centrul său un personaj de mare complexitate sufletească. Cinematograful a încercat de două ori să se apropie de Ștefan Gheorghidiu. Prima dată în filmul lui Mircea Veroiu, **Între oglinzi paralele,** cînd în rolul lui Gheorghidiu apare **Ion Caramitru,** accentele fiind influențate atît de personalitatea regizorului, cît și a interpretului. Iar a doua oară, în filmul lui Sergiu Nicoalescu

Tentația parabolei: *Prin cenușa imperiului.* cu Gabriel Oseciuc

Înainte de confesiune: Florin Zamfirescu în *Pădurea nebună*

Gheorghidiu hamletizînd (Ion Caramitru în *Între oglinzi paralele*) și Gheorghidiu sperînd (Vladimir Găitan în *Ultima noapte de dragoste*)

Ultima noapte de dragoste, cînd eroul era interpretat de **Vladimir Găitan,** cu modificările care rezultă și din factura diferită a filmului. Niciunul dintre filme n-a dus pînă la capăt introspecția psihologică. Dar putem considera că între „oglinzile paralele" ale celor două filme, personajul lui Ștefan Gheorghidiu se întregește, fiind vorba de două viziuni interpretative „complementare": **Găitan** punctează slăbiciunile personajului, **Caramitru** „hamletizează", cu har și farmec.

Din lumea „scrinului negru"

După memorabilele ecranizări de debut **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** (semnate împreună cu Mircea Veroiu), după remarcabila transpunere pe ecran a romanului lui Duiliu Zamfirescu **Tănase Scatiu** (unde Victor Rebengiuc crea o foarte convingătoare versiune cinematografică a personajului titular), regizorul Dan Pița s-a încumetat să abordeze, în **Bietul Ioanide,** fabulosul univers tipologic al romanelor călinesciene. A fost una dintre cele mai temerare inițiative ale cinematografului românesc. Scenariul lui Eugen Barbu decupa din **Bietul Ioanide** și **Scrinul negru** un panopticum de figuri emblematice pentru literatura călinesciană, pe care regizorul — prin interpreți de elită — l-a transpus pe ecran în tușe de aqua forte: Gonzalv Ionescu — Gheorghe Dinică personifica arivismul, Hagienuș — Tănase Cazimir reprezenta lașitatea, Gaittany — Constantin Codrescu era oportunismul... În acest context, compoziția realizată de **Marga Barbu,** în rolul bogat în sugestii al celebrului personaj de „scrin negru", doamna Valsamaky Farfara, se înscrie printre cele mai izbutite realizări interpretative. Doamna Valsamaky Farfara — **Marga Barbu** era (ca să folosim tot un termen generic) versatilitatea. Jucat cu mare vervă actoricească, personajul a avut cîteva mari momente în film, printre care, neîndoios, acela al ultimei apariții, moartea eroinei, o secvență antologică. Cea mai dificilă alegere, pentru regizor, s-a dovedit a fi, din multe puncte de vedere, aceea a personajului titular: opțiunea s-a dovedit inspirată, deși protagonistul nu aparține breslei actoricești, era reputatul artist plastic Ion Pacea.

Drumul de viață al lui Dumitru Dumitru

Devenite film, romanele lui Dinu Săraru **Niște țărani, Clipa, Dragostea și revoluția** au adus pe ecran momente semnificative din facerea unei lumi noi și au urmărit, printre alte destine ale epocii, biografia unui personaj de ireproșabilă ținută morală, activistul de partid Dumitru Dumitru, în interpretarea de mare expresivitate a lui **Gheorghe Cozorici.** În filmul lui Mircea Daneliuc **Vînătoarea de vulpi** era evocat un singur moment din această biografie, întîmplarea de la Cornu-Caprei, petrecută în anii coo-

(Continuare în pag. 42)

Satiră și maliție: Marga Barbu în *Bietul Ioanide*

(Urmare din pag. 40)

Ca și Mihail Sadoveanu, acest alt M.S. — Sebastian se lasă greu prins în receptoarele (sau tentaculele) cinematografice care vor să fie și emițătoare de idei proprii.

Clipa

S.I.: romanul lui Dinu Săraru. **R.:** Gheorghe Vitanidis. **Sc.:** Dinu Săraru. **I.:** Nicu Stan. **Int.:** Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruț, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuță, Rodica Tapalagă, Margareta Pogonat, Vasile Nițulescu, Olga Tudorache, Octavian Cotescu, Valeria Seciu.

În bogatul roman politic al lui Dinu Săraru, regizorul Gheorghe Vitanidis a văzut mai ales dialogurile, extrem de revelatoare și incisive ale ființelor, încît filmul se constituie, în sensul bun al cuvîntului, într-un discurs adeseori captivant.

Un om în loden

S.I.: romanul „Moartea vine pe bandă de magnetofon" de Haralamb Zincă. **R.:** Nicolae Mărgineanu. **Sc.:** Haralamb Zincă, Nicolae Mărgineanu. **Int.:** Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Diplan, George Constantin, Mircea Albulescu, Sanda Toma, Draga Olteanu-Matei, Florina Luican.

Încă un operator debutează ca regizor, sprijinindu-se pe o carte, în speță pe una care înnobilează, ca și filmul, genul „polițist".

Vacanță tragică

S.I.: nuvela „Nada florilor" de Mihail Sadoveanu. **R.:** Constantin Vaeni. **Sc.:** Constantin Mitru. **I.:** Anghel Deca. **Int.:** Mircea Diaconu, Anda Onesa, Radu Ionescu, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu, Remus Mărgineanu, Florin Zamfirescu.

A se vedea, în acest almanah, „Sadoveniana" de Ștefan Oprea.

1980. Rug și flacără

S.I.: romanul lui Eugen Uricaru. **R., Sc.:** Adrian Petringenaru. **I.:** Aurel Kostrakiewicz. **Int.:** Ion Caramitru, Florin Piersic, Teofil Vilcu, Simona Măicănescu, Ștefan Velniciuc, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu-Dolj, Mircea Veroiu, Dorel Vișan.

În anul în care se atinge un nou record numeric al ecranizărilor (șase, în cronologia noastră care respectă și succesiunea premierelor de la o lună la alta), scriitorul Eugen Uricaru debutează pe ecran, grație regizorului Adrian Petringenaru care se apleacă asupra unei perioade prea puțin frecventată: prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ultima noapte de dragoste

S.I.: romanul „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" de Camil Petrescu. **R., Sc.:** Sergiu Nicolaescu. **I.:** Nicolae Girardi. **Int.:** Vladimir Găitan, Ioana Pacula, Sergiu Nicolaescu, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Colea Răutu, Ernest Maftei, George Mihăiță.

Fără a se declara un „remake", filmul lui Sergiu Nicolaescu este totuși prima întoarcere a unui cineast român la o carte tratată anterior de un coleg al său (Mircea Veroiu), care la rîndul său nu făcuse ecranizarea declarată a romanului în cauză, ci o trimitere globală la opera scriitorului.

Dulos Anastasia trecea

S.I.: nuvela lui D.R. Popescu. **R.:** Alexandru Tatos. **Sc.:** D.R. Popescu. **I.:** Florin Mihăilescu. **Int.:** Anda Onesa, Amza Pellea, Laszlo Tarr, Biro Levente, Cristian Ghiță, Răzvan Onesa, Cătălin Ciornei.

Premiul pentru interpretare feminină (Anda Onesa) la Karlovy Vary, 1980.

A se vedea, în acest Almanah, „Acei îngeri triști..." de Alina Popovici.

Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii

S.I.: romanul lui Liviu Rebreanu. **R.:** Mircea Muresan. **Sc.:** Titus Popovici. **I.:** Ion Marinescu. **Int.:** Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu-Botez.

A se vedea, în acest Almanah, „Romane clasice, lecturi moderne" de Ioan Lazăr.

Bietul Ioanide

S.I.: romanele „Bietul Ioanide" și „Scrinul negru" de George Călinescu. **R.:** Dan Pița. **Sc.:** Eugen Barbu. **I.:** Florin Mihăilescu. **Int.:** Ion Pacea, Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Oc-

→

tavian Cotescu, Carmen Galin, Ion Caramitru, Anda Călugăreanu.

Marile diferențe de epocă și de sursă, față de Tănase Scatiu, reprezintă numai în parte și numai în această zonă a ecranizărilor decizia regizorului Dan Pița de a refuza orice fixație, de a se sustrage definițiilor de gen și stil, ca o fugă continuă de prea marcatul estetism al debutului cu Nunta de piatră.

Vînătoarea de vulpi

S.I.: romanul „Niște țărani" de Dinu Săraru. **R.:** Mircea Daneliuc. **Sc.:** Dinu Săraru, Mircea Daneliuc. **I.:** Călin Ghibu. **Int.:** Mitică Popescu, Mircea Diaconu, Valeria Seciu, Gheorghe Cozorici, Sofia Vicoveanca.

A se vedea, în acest almanah, „Privind peste umărul scriitorului" de Magda Mihăilescu.

1981. Saltimbancii
1982. Un saltimbanc la Polul Nord

S.I.: romanul „Fram ursul polar" de Cezar Petrescu. **R.:** Elisabeta Bostan. **Sc.:** Vasilica Istrate. **I.:** Nicolae Girardi (la al doilea film asociat cu Ion Marinescu). **Int.:** Octavian Cotescu, Carmen Galin, Adrian Vilcu, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Dem Rădulescu, George Mihăiță, Aurel Giurumia, Mihaela Juvara, Aurel Iosefini, Alexandru Repan, Mitică Popescu, Geo Saizescu.

Este limpede hotărîrea regizoarei Elisabeta Bostan de a ieși din cadrul filmului cu destinație expresă și restrînsă „pentru copii", de a accede într-o sferă de interes mai largă, pe aripile acestei teme eterne a saltimbancilor.

1982. Orgolii

S.I.: romanul lui Augustin Buzura. **R.:** Manole Marcus. **Sc.:** Augustin Buzura. **I.:** Valentin Ducaru. **Int.:** Victor Rebengiuc, Cristina Deleanu, Silviu Stănculescu, Mircea Albulescu, Mirela Gorea, Traian Stănescu, Adina Popa, Constantin Bărbulescu, Nicolae Praida, Florin Vasilescu, George Buznea, Matei Alexandru, Constantin Dinulescu, George Constantin.

Una dintre puținele opere ale romanului românesc contemporan — aflat într-o zodie fastă — care reușește să captiveze atenția cineaștilor, în transpunerea unui regizor la care predomină echilibrul sobru și atent măsurat.

Înghițitorul de săbii

S.I.: schițele lui Alexandru Sahia. **R., Sc.:** Alexa Visarion. **I.:** Vivi Drăgan Vasile. **Int.:** Mircea Albulescu, George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Mitică Popescu, copilul Mircea Cristache, Leopoldina Bălănuță, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu-Botez.

Între două producții „după" Caragiale, Alexa Visarion își ia parcă un plus de libertate ca adaptator, prelucrînd cîteva schițe de Alexandru Sahia, într-un film care ni se pare „cel mai filmic" dintre cele trei.

Pădurea nebună

S.I.: romanul lui Zaharia Stancu. **R.:** Nicolae Corjos. **Sc.:** Ion Cantacuzino, Virgil Puicea, Nicolae Corjos. **I.:** Vivi Drăgan Vasile. **Int.:** Ileana Pantazică, Florin Zamfirescu, Horațiu Mălăele, Valeria Sitaru, Catrinel Dumitrescu, Gabriela Cuc, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, Mihai Mereuță.

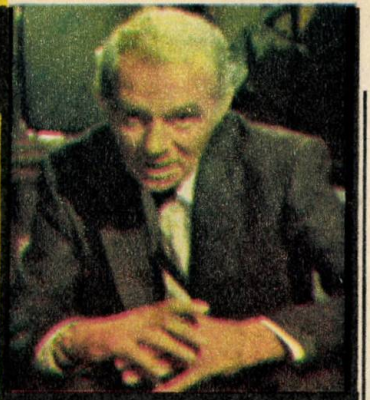
Încercare de apropiere de latura autobiografică a literaturii lui Zaharia Stancu, cu accent pe culoarea de epocă și tenta romantică sau romanțioasă.

Năpasta

S.I.: piesa lui I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Alexa Visarion. **I.:** Vivi Drăgan Vasile. Marcel Bogos. Lidia Luludis. **Int.:** Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș, Florin Zamfirescu, Dorel Vișan, Vladimir Găitan, Valeria Sitaru, Radu Panamarenco, Corneliu Revent.

După Camil Petrescu, I.L. Caragiale ar beneficia de un „remake" dar distanța de aproape 50 de ani între filmul de față și cel precedent din anii 20 (a se vedea mai departe, „Caragiale și filmul mut" de Oltea Munteanu) atribuie suplimentar lucrării lui Alexa Visarion calitatea noutății (a se vedea, în acest almanah și interviul „Înainte de a vorbi «altfel», trebuie să vorbim pur și simplu").

(Continuare în pag. 43)



Reabilitarea monologului: Gheorghe Cozorici în *Dragostea și revoluția*

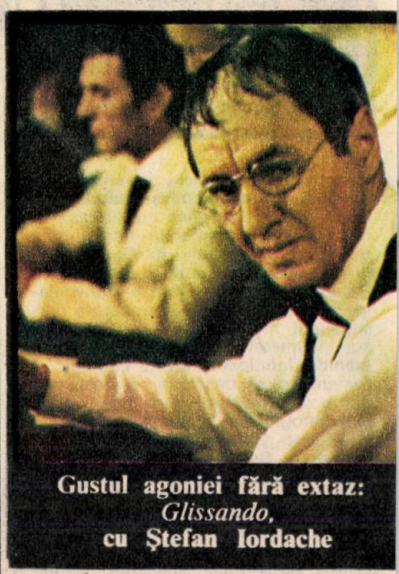
(Urmare din pag. 41)

perativizării agriculturii. O întîmplare care purta în ea viforniețele acelui timp și care a lăsat o pecete dureroasă în destinul personajului. În filmul lui Gheorghe Vitanidis **Clipa,** care reia biografia lui Dumitru Dumitru în povestea de viață a eroului și a celor care au însoțit această complexă și exemplară biografie pe drumul deloc ușor dinspre ieri spre azi — inginerul Tudor Cernat, Năiță Lucean, Petre și Maria Nobilu, Ruxandra Măracineanu — sînt strînse importante semnificații sociale și umane, conexiunile intime ale acestor destine cu timpul social pe care personajele îl parcurg. Despre multe se vorbește în **Clipa**: despre libertate și necesitate, despre demnitate comunistă, despre curaj și frică, despre temeritate și lașitate, despre „momentul cînd trebuie să spui trebuie" și despre forța de a lua totul de la capăt. Îl reîntîlnim pe Dumitru Dumitru — **Gheorghe Cozorici,** ca personaj din realitatea imediată, în **Dragostea și revoluția:** regăsim, în acest captivant portret cinematografic, trăsăturile distinctive ale comunistului de omenie.

Imposibila iubire a Intrusului

Cinematograful a ajuns tîrziu, cîțiva ani după dispariția lui Marin Preda, la ecranizarea unui roman precum **Intrusul.** Nu este deloc ușor de ecranizat un roman de Marin Preda, regizorul Iulian Mihu a simțit-o pe pielea lui, transpunînd pe peliculă **Marele singuratic,** iar **Moromeții** n-au devenit niciodată film, ca să nu mai vorbim de alte romane ale scriitorului. Constantin Vaeni are meritul de a fi restabilit o relație necesară a cinematografiei noastre, aceea cu literatura lui Marin Preda. **Imposibila iubire,** ecranizarea **Intrusului,** are toate datele unui film de larg interes civic și artistic, dată fiind densitatea narațiunii cinematografice și „deschiderile" spre actualitate pe care le conține trama. Motto-ul filmului, de largă circulație azi, „unde dragoste nu e, nimic nu e", rezumă perfect povestea de viață a lui Călin Surupăceanu, povestea unui tînăr care se formează la școala primelor mari șantiere, dar care, după întîmplările uneori ostile ale cotidianului, are curajul să ia totul de la capăt, viața redîndu-i și dreptul la dragoste. Interpretul lui Călin Surupăceanu este **Șerban Ionescu** — care mai interpretase un rol de referință în cinematografia noastră, acela al lui Ion din **Blestemul pămîntului, blestemul iubirii,** filmul lui Mircea Mureșan după romanul lui Liviu Rebreanu. Rolul „intrusului" este pentru actor un examen greu, pe care îl trece cu „foarte bine". Etapele evolutive ale eroului sînt marcate cu multă grijă psihologică, un benefic firesc de viață străbate, ca un curent de înaltă tensiune, gîndurile și faptele lui Călin Surupăceanu.

Cînd dragoste nu e...: *Imposibila iubire*, cu Șerban Ionescu



Gustul agoniei fără extaz: *Glissando*, cu Ștefan Iordache

La întîlnirea de taină cu „omul din vis"

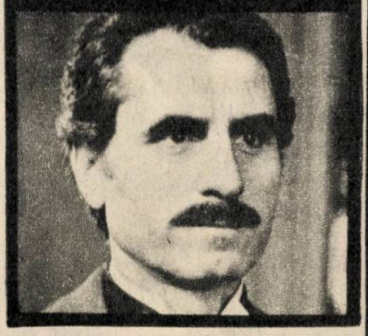
Reciteam zilele trecute nuvela lui Cezar Petrescu **Omul din vis.** Scrisă la persoana întîi, povestirea — cu tot

aerul său straniu, de confluențe ale visului cu realitatea — pare o mărturisire. Mărturisirea unei obsesii neexplicate (sau inexplicabile?) Pentru a mă verifica, am deschis „Istoria literaturii"... a lui G. Călinescu: „disproporția dintre spațiul real și curgerea imaginației"..., „cîteodată fantazia e prea abundentă și de o labilitate fulgerătoare, alteori nucleul e minim". Ce l-a atras, atunci, pe Mircea Daneliuc spre nuvela lui Cezar Petrescu? În primul rînd, neîndoios, tema, ideea, motivul „omului din vis". Și în al doilea rînd, date fiind, probabil, „golurile" nuvelei, posibilitatea de translație spre propria sa „stare cinematografică". Așa s-a născut **Glissando,** un film dur, neiertător, despre prăbușiri morale determinate de agresiunea fascistă asupra spiritualității și a ființei umane în România antebelică. În **Glissando** se întrepătrund, se întretaie și se suprapun două planuri de acțiune, care „gliseză" spre un deznodămînt magnetizant și previzibil: un agonizant destin uman individual, pe fondul agoniei unei epoci, de fapt a unei lumi revolute. Doar prelurarea din nuvelă a unor fire de acțiune divergente îl împiedică pe regizor să-și materializeze cu strictețe intențiile. În rolul personajului principal, „domnul Theodorescu", **Ștefan Iordache** creează — la întîlnirea de taină cu „omul din vis" — unul dintre marile sale roluri cinematografice: un portret neiertător al prăbușirii morale, fixat în tonuri sumbre, pendulat între real și oniric.

Sub vraja „morii lui Călifar"

Fantasticul prozei lui Gala Galaction — transpus pe ecran prin intermediul adaptării semnate de Valeriu Drăguşanu, Radu Aneste Petrescu și Petru Maier Bianu — își găsește corespondențe cinematografice incitante în filmul **Moara lui Călifar,** un film dens, sobru, cu miez moral-filosofic. Personajul principal, Stoicea, devine și pe ecran — cum era și în nuvelă — o prezență pregnantă. Poposit într-o cîrciumă, el ascultă fascinat povestea despre Călifar, un bătrîn cu puteri miraculoase care ar îmbogăți pe oricine i-ar cere acest lucru. Nerezistînd tentației, tulburat de perspectiva îmbogățirii peste noapte, Stoicea pornește în căutarea morii lui Călifar și pătrunde în... basm. Stoicea va deveni în scurtă vreme omul de încredere al boierului Rovin, apoi — indirect — îi va provoca moartea, îi va lua nevasta, pe frumoasa Tecla, și va ajunge stăpîn pe conac. Ajuns bogat, în culmea puterii și a dezumanizării, „iese" dintr-o dată din basm, trezindu-se din nou la moara lui Călifar: „și totul i s-a scurs într-o clipă printre degete"... Interpretul lui Stoicea este **Remus Mărgineanu,** un actor de mare forță expresivă, a cărui privire sfredelește, fascinează, înmărmurește. Ca o marmură albă, Tecla, în interpretarea „rece", tăioasă a foarte frumoasei Elena Albu, este, parcă, produsul setei de înavuțire a eroului, care încremenește totul în jur. Din distribuția filmului, mai impun personaje puternice Alexandru Finți, Vasile Nițulescu și Dan Condurache, într-o creație de maturitate artistică a unui regizor debutant: Șerban Marinescu.

Basmul ca infern: *Moara lui Călifar,* cu Remus Mărgineanu



„Adela" sau capcanele lucidității

A devenit film — îl vom vedea în curînd — și romanul lui Garabet Ibrăileanu **Adela.** Încă în timpul filmărilor actorul George Motoi spunea despre întreprinderea regizorului Mircea Veroiu: „Simt că nu vrea să facă un film obișnuit, de acțiune. Ceea ce contează sînt evenimentele interioare ale personajelor, tulburările lor, unele rostite, altele disimulate... E mai curînd un eseu psihologic, filosofic, despre luciditatea cu care un individ își asumă la un moment dat vîrsta." Principalele personaje ale romanului devin, toate, remarcabile prezențe cinematografice. Doctorul Codrescu — reîntors în locurile străbătute de amintirile tinereții, unde o cunoscuse pe Adela în copilăria ei — este **George Motoi:** personajul are sigure afinități cu marea familie a personajelor cehoviene (să nu uităm că actorul, încă din anii studenției, îl juca pe Astrov din **Unchiul Vania**). Mama Adelei este **Valeria Seciu,** tînără și frumoasă în acest portret de epocă. Iar Adela, **Mariana Procopie,** care nu de mult avea încă rol de elevă în **Prea cald pentru luna mai** și pentru care cariera artistică abia acum începe cu adevărat. Vecinul Tuliu este interpretat de Ștefan Sileanu: excelent și el, în rolul unui tip ciudat, cu mici — sau mai mari — curiozități și aceeași factură cehoviană. Cît despre regizorul Mircea Veroiu, matur de la debut, el se arată în acest film despre vîrste mereu tînăr.

Ghid cronologic de personaje literare ecranizate, întocmit de Călin CĂLIMAN

(Urmare din pag. 42)

1983. Ochi de urs

S.l.: nuvela lui Mihail Sadoveanu. **R., Sc.:** Stere Gulea. **I.:** Florin Mihăilescu. **Int.:** Dragoș Pîslaru, Sofia Vicoveanca, Daniela Vlădescu, Iosif Stoian.

Cu toate dificultățile persistente, a zecea ecranizare din Sadoveanu este și cea mai izbutită dintre ele.

Întoarcerea din iad

S.l.: nuvela „Jandarmul" de Ion Agârbiceanu. **R., Sc.:** Nicolae Mărgineanu. **I.:** Vlad Păunescu. **Int.:** Constantin Brînzea, Maria Ploae, Remus Mărgineanu, Ana Ciontea, Ion Săsăran, Vasile Nițulescu.

Diploma de onoare — Moscova, 1983; Marele premiu la Festivalul filmului românesc de la Costinești, 1983.

Una dintre ecranizările în care regizorul, totodată scenarist, după ce fusese operator, și-a asumat riscul multor completări și restructurări ale materialului original, excelînd, în ordinea profesiilor asumate, în secvențele de pe fronturile primului război mondial.

O lebădă iarna

S.l.: piesa lui Paul Everac. **R.:** Mircea Mureșan. **Sc.:** Paul Everac. **I.:** Ion Marinescu. **Int.:** Octavian Cotescu, Rodica Mureșan, Florin Piersic, Gilda Marinescu, Dorina Lazăr, Fory Etterle, Costel Constantin.

Prea puține dintre piesele de teatru contemporane remarcate de critică și salutate de public, cum este cazul celor ale lui Paul Everac, au reușit să cîștige și cinematografia, încît nu ne rămîne decît să sperăm că se va persevera în această direcție.

Dragostea și revoluția

S.l.: romanul lui Dinu Săraru. **R.:** Gheorghe Vitanidis. **Sc.:** Dinu Săraru și Gheorghe Vitanidis. **I.:** Nicu Stan. **Int.:** George Cozorici, Valeria Seciu, Ion Dichiseanu, Mircea Albulescu, George Constantin, Rodica Tapalagă, Olga Tudorache, Dorina Lazăr, Nicolae Dinică, Sandu Simionică, Dan Condurache.

Reluarea, atît literară cît și cinematografică, a destinului unui personaj eminamente reprezentativ pentru epoca noastră, care este activistul de partid (Dumitru Dumitru, același din Clipa, dar în firească devenire).

1984. Imposibila iubire

S.l.: romanul „Intrusul" de Marin Preda. **R., Sc.:** Constantin Vaeni. **I.:** Anghel Deca. **Int.:** Șerban Ionescu, Amza Pellea, Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu.

Premiul pentru regie, pentru interpretare feminină (Tora Vasilescu), pentru interpretare masculină (Șerban Ionescu) și pentru muzica de film (Cornelia Tăutu), la Festivalul filmului pentru tineret — Costinești, 1984.

Deși în cu totul alt registru decît Iulian Mihu, Constantin Vaeni pare să creadă și el că Marin Preda trebuie citit cu un ochi filmic "obiectiv", dedramatizant, cu accent pe prozaismul... prozei, pe cotidianul existenței-lor comune.

Glissando

S.l.: nuvela „Omul din vis" de Cezar Petrescu. **R., Sc.:** Mircea Daneliuc. **I.:** Călin Ghibu. **Int.:** Ștefan Iordache, Tora Vasilescu, Petre Simionescu, Ion Fiscuteanu, Rada Istrate, Victor Ionescu.

Pornind de la nuvela lui Cezar Petrescu, o ecranizare foarte personală și o preocupare de înnoire stilistică a regizorului.

Moara lui Călifar

S.l.: nuvela lui Gala Galaction. **R.:** Șerban Marinescu. **Sc.:** Valeriu Drăguşanu, Radu Aneste Petrescu, Petru Mario Bianu. **I.:** Călin Ghibu, Dragoș Pîrvulescu. **Int.:** Remus Mărgineanu, Elena Albu, Vasile Nițulescu, Dan Condurache, Andrei Finți, Ion Marinescu.

Premiul pentru debut regizoral al festivalului filmului pentru tineret — Costinești, 1984.

În sfîrșit, un absolvent al secției de regie de la IATC reactualizează șansa unui „al treilea val" care s-ar putea sprijini, chiar dacă nu tot atît de apăsat ca seriile precedente, pe literatura națională.

Filmografie selectivă și comentată a ecranizărilor, realizată de **Georgeta DAVIDESCU** **Valerian SAVA**

„Era în mijlocul verii"...

Întîlnirea din pămînturi
de Dumitru Dinulescu

Imaginea precum cuvîntul

Firesc, poate, ca orice cineast să se apropie cu puțină teamă, dar și cu respect de proza densă și dramatică a lui Marin Preda. Cum să desenezi lumea aceea „scăldată în lumina eternă a zilei de vară", dorința nesecata a personajelor sale de a dobîndi fericirea, dragostea, împlinirea, cum să dai un contur aspirației lor spre puritate morală, spre desăvîrșire?

De fapt, complexul cineastului față de opera lui Marin Preda este lipsit de fundament. Un extras de cîteva rînduri dintr-o nuvelă de debut, „Întîlnirea din pămînturi", demonstrează cît de cinematografică, cît de modernă este proza sa: „Era în mijlocul verii. Peste întinderea cîmpiei năvăliră deodată în goană, ieșind din porumburile înalte și negre, ca o pădure, doi călăreți, alergînd fiecare cîte o pereche de cai"...

Există aici sugestia proporțiilor încadraturii, ritmul izbitor, eventual exprimat printr-o bruscă transfocare ce poate da, în imagine, șocul-surpriză necesar introducerii privitorului „în lumina eternă a zilei de vară" sau — de ce nu? — în debutul unui western dotat cu atributele clasicismului cinematografic... Este dealtfel una dintre sugestiile unei schițe cinematografice de mici dimensiuni lucrată de regizorul Dumitru Dinulescu, după pomenita nuvelă de debut și inclusă, ca parte, în filmul de debut colectiv, De patru ori start.

Dar să ne întoarcem la debuturile pe ecran ale lui Marin Preda însuși.

„O mie de auzituri nu fac cît un văzut"

Așa spune Ilie Barbu, cînd află că „desfășurarea" sa va fi văzută și auzită de consătenii săi... La foarte puțini ani de la apariția nuvelei cu acest titlu, regizorul Paul Călinescu aducea pe ecran, în 1955, destinul „desfășurat" al lui Ilie Barbu, țăranul care este pus în fața unei opțiuni capitale pentru existența sa și a unei întregi generații.

Filmul a decupat din țesătura nuvelei acele momente a căror semnificație dă contur și greutate eroului principal. Ritmul lipsit de grabă al secvențelor urmează pasul șovăitor la început, din ce în ce mai decis apoi, al țăranului pe care experiența de generații l-a învățat prudența, înțelepciunea disimulată, vicleniа chiar...

„Un ton și un stil detașat de eroi nu există", spunea Marin Preda, iar Paul Călinescu a izbutit acest tip de fidelitate. Chipul timpuriu brăzdat, privirea cînd șovăitoare, cînd vicleană, cînd tăioasă (interpret Colea Răutu), vorbele puține dar adînci fac ca Ilie Barbu să se înrudească fără îndoială cu Ilie Moromete, de la care a învățat poate acea răbdare încordată în fața unui act decisiv.

Momentul descătușării din această tensiune este atent rezolvat dramatic, deși lăsat mai mult în seama interpretului: după ce învinge cu greu rezistența foii de hîrtie — cererea de înscriere în cooperativă — azvîrlind parcă povara inerției, a ezitărilor, a neîncrederii, teama chiar, Ilie Barbu e copleșit de emoție și fericire. Nu izbutește să spună nimic, dar întreaga violență a furtunii care i-a răvășit sufletul și s-a domolit brusc, traversează ecranul. Există, oricum, în această secvență, mai multă intensitate dramatică decît în cea a înfruntării cu Voicu Ghioceoaia sau decît în desfășurarea dramatică (în nuvelă) a luptei cu cei ce vor să se opună majorității, și care, pe ecran, este doar povestită. Imaginea are o autenticitate aproape documentară și o asprime a contrastului care rimează cu tonul reținut și bărbătesc al prozatorului, cel care disprețuia gratuitatea la „făcătorii de cuvinte", așa cum i-ar fi disprețuit și pe „făcătorii de imagini"...

Încă de la debuturile sale, Marin Preda a fost poate „cel mai iubit dintre..." scriitorii care au colaborat cu cinematografia. Și totuși...

„Am vrut odată să schimb lumea.
Nu-mi ajunge?
De ce trebuie s-o iau de la capăt
și să merg pînă în pînzele albe?"

Marele singuratic, în regia lui Iulian Mihu, alege dintre toate firele acțiunii două destine: pe al lui Nicolae Moromete, dezamăgit după o înfruntare dură cu viața, izbit apoi de o dramatică întîlnire cu moartea și pe al pictoriței Simina — iubita sa, care moare după ce o scurtă dar intensă ardere în dragoste și artă (îngemănate în concepția scriitorului) îi consumă existența într-o sublimă combustie.

Există aici miezul unui superb **Love Story**, mai adevărat și mai puțin sofisticat... Ce lipsește atunci lucrării cinematografice care inițial oferea, prin materia scenaristică, noduri dramatice ispititoare pentru orice regizor? Tot atîtea dimensiuni vizuale deschise în fața operatorului: „grădinile" lui Niculae, tablourile Siminei, marea a cărei nemărginire e comparată de erou cu nesfîrșitul cîmpiei, satul natal în care cei doi se duc ca la un izvor al cunoașterii și al „vieții fără de moarte"...

Ilustrativ și static — fără a reuși să facă din maniera „obiectivă" pe care o caută un stil — alegînd soluții simplificate pentru replicile care-și ascund adîncimea în gîndirea personajelor, fără creșteri sau surprize în linia dramatică (romanul abundă în momente de răsturnări ale situațiilor), cu o rostire „albă" a cuvintelor, care își pierd astfel ecoul și profunzimea, filmul alunecă pe lîngă marea șansă de a deveni ceea ce ar fi putut să fie: „o aventură a cunoașterii" pentru Simina, o dramă a iubirii absolute, irepetabile, pentru Niculae Moromete care înțelege, în finalul romanului, că leacul vindecării de moarte rămîne totuși iubirea pentru pămînteni și dragostea de viață...

„Moartea e un fenomen simplu
în natură,
numai oamenii îl fac
înspăimîntător"

Porțile albastre ale orașului are ca motiv de inspirație o nuvelă intitulată „Albastra zare a morții". Filmul lui Mircea Mureșan operează în acest caz o transfuzie inversă, am spune, în raport cu **Marele singuratic**. Nuvela scurtă și, evident, incomparabil mai simplă decît un roman, e decupată parcă cinematografic de scriitorul însuși, ceea ce o face să capete un sporit relief dramatic prin transpunerea în imagini. Conturul fiecărui personaj e mai ferm, destinul fiecărula se împlinește clar, toate sub semnul datoriei și al conștiinței că moartea capătă un sens atunci cînd cei care o întîlnesc știu, intuiesc sau află pentru ce mor, pentru ce luptă.

Duritatea, cruzimea sublocotenentului Roșu care-și chinuia soldații capătă în final explicația, cînd ghicim că în casa de copii părăsiți în care a crescut și în care doar numele i se întoarce sub titlul de erou, nu cunoscuse decît durerea și tristețea. Pentru jucătorul de cărți care cîștigă o avere abia în clipa în care pierdea totul, știind că „hazardul a pus ochii pe el", moartea înseamnă unicul moment cînd viața capătă un sens, o miză reală.

Pentru caporalul Ana, un țăran în care „bucuria de a trăi nu cobora și nu urca parcă deloc, ci se instalase undeva la mijloc, în sufletul lui", moartea este egală cu viața, iar norocul nu contează, căci are doi copii, după cum spune el, cu seninătate, cu acea înțelegere fulgerătoare și adîncă pe care o au țăranii pentru tot ceea ce se referă la soartă: „Nu-mi pare rău dacă mor. Dar cred că o să scăpăm cu toții". În film, tocmai acest personaj supraviețuiește, iar cînd el istorisește cele trăite, e privit cu îndoială de semenii adunați într-o ogradă „moromețiană". Supraviețuiește și tînărul bucureștean care a descoperit că viața și dragostea sînt mai presus de orice, fericit că nu i-a fost dat să moară, căci „tocmai acum îmi dau seama că nimic pe lume nu ne împiedică să fim fericiți"...

Acest patos al căutării fericirii, dorința de a cunoaște prețul și greutatea clipei de viață își mai găsesc un sprijin în două elemente care adaugă filmului o notă de poezie, abia sugerată de nuvelă. Siluetele celor căzuți dispar ușor sub „albastra zare a morții", sub linia de orizont a unui „cîmp cu flori". E o fotogramă dintr-o baladă virtuală, cu tonul blîndei resemnări din „Miorița", o imagine pe care o vom citi plenar abia în ultimul roman al lui Marin Preda: „Ce e umanitatea, dacă nu un astfel de lan, strălucind în lumina soarelui în culori halucinante, sub un cer de un albastru orbitor și în care, tăcută, seceră moartea"... gîndea în fața „Secerătorilor" lui Van Gogh, „cel mai iubit dintre pămînteni..."

„Omul e întotdeauna și va rămîne
însetat de o viață deplină"...

Romanul „Intrusul" oferă cineastului o materie epică densă, personaje cu un contur ferm, o dramă plurivalentă: drama formării unei conștiințe, drama creatorului-constructor, drama iubirii, a lucidității, a dezamăgirilor de diverse feluri...

Călin Surupăceanu pornise, cu toată tinerețea sa, să înalțe o lume nouă, chemat de o „nouă religie", cum ar fi spus confratele său „marele singuratic". A plecat încrezător în orizontul larg ce se deschidea în față, cu deplina încredere în sine și în oameni, să construiască un oraș care să fie și al său, dornic să-și edifice și propria fericire. Un accident rupe însă linia ascendentă a destinului și, prin fisură, se strecoară egoismul, răutatea, brutalitatea, prostia, neînțelegerea, ura, eternii dușmani ai unei lumi noi. De data aceasta, **auzim** — prin meritul regizorului Constantin Vaeni și al interpreților săi — **auzim** și **vedem** ce înseamnă zborul acelui „animal viclean și liber", omul, cel care dorește și învață să fie cinstit și drept, să-și apere dragostea și viața, dar pe care dragostea și viața îl înșală.

Există în film un leit motiv vizual și muzical care exprimă acel vechi vis al omului de a zbura, de a fi egal sau stăpîn al naturii, al omului care poate zbura dacă lumea nu îi minte ca să-i frîngă zborul. Există sugestia sublimei dispute între curaj și lașitate, între adevăr și minciună, între vrednicie și nevrednicie, care fac ca tensiunea scrierilor lui Marin Preda să vibreze, cel puțin în cîteva secvențe, în imagine precum în cuvînt.

Ca să închei rotund aceste rînduri, care au încercat a fi doar incitarea la o lectură comparată a scrierilor lui Marin Preda și a ecranizărilor ulterioare, voi folosi încă o dată cuvintele cu care „cel mai iubit" dar poate și „cel mai singur" dintre pămînteni și-a încheiat destinul: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e!"

De scrisul lui Marin Preda nu ne putem apropia decît cu dragoste și nu vom pătrunde dincolo de învelișul cuvîntului decît dacă, citindu-l, dobîndim acel dulce-amar gust al absolutului care l-a chinuit pe scriitor, dar l-a făcut mai fericit și mai „deplin" decît alți pămînteni.

Doina BOERIU

O aventură a cunoașterii sau *Marele singuratic* de la roman la film. Cu: George Motoi, Adriana Nemeș, Mircea Șeptilici

Expresivă, tăcerea... *Pădurea spînzuraților* (Ana Szeles)

Romane clasice, lecturi moderne

Marea literatură, o poartă pentru consacrarea cinematografiei: Liviu Rebreanu, co-laureat la Cannes

A vorbi despre ecranizările după Liviu Rebreanu înseamnă a aduce un meritat elogiu marii literaturi, în perspectiva unei virtuale, mari cinematografii.

Înseamnă a ne reaminti că **Pădurea spînzuraților** obținea în 1965 premiul pentru regie la Cannes, iar **Răscoala**, tot la Cannes, în 1966, premiul „Opera prima". O consacrare a cinematografiei naționale prin două dintre ecranizările ei de referință.

Literatura lui Rebreanu era totuși și este departe de a fi epuizată, în condiția ei de posibilă sursă de subiecte cinematografice, deși, între timp, alte două lucrări importante ale scriitorului i-au atras pe cineaști: **Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii** și **Ciuleandra,** ultimul dintre aceste filme de-abia terminat, așteptîndu-și — la ora cînd scriu aceste rînduri — premiera.

Lista ecranizărilor după marele scriitor este, deci, la modul cel mai propriu, în curs de scriere și mereu deschisă: nuvelele, piesele de teatru, celelalte romane își așteaptă scenariștii și regizorii. Deocamdată avem de discutat trei dintre ipostazele în care cineaștii l-au văzut pe Liviu Rebreanu și implicit și-au revelat propriile virtualități creatoare: ipostaza reflexivă: **Pădurea spînzuraților,** ipostaza patetică: **Răscoala,** ipostaza poematică: **Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii.**

Ipostaza reflexivă: Pădurea spînzuraților

Subiectivitatea scindată, ultragiată a lui Apostol Bologa, oscilînd între condiția lui de ofițer în armata austro-ungară și aceea de bun român, își află în filmul realizat de Liviu Ciulei un evantai de „oglindiri", de naturi variate. Cineastul a intuit o deosebire esențială față de celelalte două mari romane ale scriitorului — „Răscoala" și „Ion". Bologa nu are de rezolvat probleme materiale, care ar ține de evoluția lui în ordine socială, așa cum aveau țăranii din „Răscoala" sau „Ion", cu eroii fixați în materia epopeică a unui cosmos agrest.

Bologa își etalează trăirile în oscilații adesea spectaculoase, ca prelungiri ale firii sale meditative, moduri de a reflecta la propria condiție. El este intelectualul oarecum dezinteresat de lumea materială, pînă la a fi absorbit de aceea a ideilor tangente cu conștiința sa de român.

Ciulei preia și dezvoltă filmic turnura de obiectivitate narativă a romanului, o dată cu sufletul delirant al unei sensibilități ce va pieri pe altarul propriei dileme. Pregenericul consemnează, de pildă, mărșăluirea amorfă a soldaților urmăriți cu un ochi inert, din spate. Cînd totul părea catalogat, fixat în cerneala anonimatului, un cap se întoarce și ne privește. Stop-cadru. O singură conștiință face să încremenească un [illegible], oprind curgerea de la sine a lucrurilor.

Același procedeu, inspirat de datele romanului, îl dezvoltă filmul și prin „coperțile" sale. Un anumit scenariu, al morții prin spînzurare, este parafat în prima secvență tocmai de ofițerul căruia îi este prescrisă o soartă asemănătoare cu a cehului Svoboda, la executarea căruia asistăm. Filmic, destinul lui Bologa este anticipat atît comportamental (ne amintim neliniștea scrupuloasă a lui Bologa care cercetează scăunelul și încearcă funia), cît și prin modul de tratare a cadrului și a fotografiei. Ca și cum ar fi cașetat imaginea tînărului ofițer, lațul funiei îl „încadrează", subliniind într-un anume fel condiționarea propriei persoane, ca victimă viitoare. Tot aici, un record abrupt, prin amorsarea lui Bologa (Victor Rebengiuc) arată, într-un plan în profunzime, grupul ofițerilor de la comandament, procesiunea ca atare, compusă din soldați, preot, condamnat, judecători militari, generalul Karg. Ei se apropie de locul spînzurătorii ca și cum ar amenința fragilul echilibru al protagonistului, care acum supraveghează pregătirile pentru execuție, dar îl așteaptă același sfîrșit.

Dacă ar fi să găsesc numaidecît elementele rimei, mai bine zis, cei doi poli ai simetriei dintre **început și sfîr-**

șit, mișcarea energică a aparatului preocupat să aducă în același cadru cele două planuri ale acțiunii (locul spînzurătorii și „locul" colectivității ce va asista la execuție) din secvența de deschidere a filmului, aș asocia-o cu cadrul abrupt al aruncării pămîntului din groapă, imagine de aproape, restrînsă, peste care se mixează glasul frînt al Ilonei, țipăt de pasăre ucisă.

Ipostaza reflexivă, aici subliniată doar în treacăt, își are o serie de concretizări, manifestate nu doar la nivelul compozițional al narațiunii. Dacă vom studia concepția jocului actoricesc vom găsi multe **exprimări** ale lui Bologa și prin ceilalți, începînd cu Klapka (Liviu Ciulei), ce traduce poate cel mai exact zbuciumul eroului central, și sfîrșind cu ordonanța Petre (Ștefan Ciubotărașu), soldatul simplu din popor, a cărui intuiție se arată remarcabilă în ceea ce privește sfîșierea lăuntrică a „domnișorului", atitudinile sale contradictorii. Și în plan erotic, al relației cu personajele feminine (Mariana Mihuț, Anna Szeles) filmul calchiază starea de nebuloasă meditativă a lui Bologa.

Ca accentuare simbolică a unei conștiințe ce trăiește tînjind spre zona de **dincolo** (unde se află ai săi, frontul românesc), reflectorul cu care armata română luminează zona de operații „reflectă" cu acuitate adevărata condiție morală și psihologică a personajului. Cînd reflectorul este finalmente distrus, printr-un exces de zel militar, chiar de către Bologa, ceva se prăbușește în ființa acestuia. Cel care încercase funia de la spînzurătoare, care se comportase deplorabil cu prizonierii români interogați, cel care ucide lumina, cantonat în întunericul tot mai adînc al ființei sale, Bologa, se orientează de-acum către o altă ipostaziere, în perspectiva sacrificiului, a gestului „sinucigaș", expiabil. Cînd nu mai are cum să se oglindească în alții sau în lucrurile apropiate, Bologa acționează întors în sine. Tragedia lui este surdă, mocnindă. De aceea, pesemne, Ciulei a găsit nimerit să o ilustreze auditiv, în ultimul cadru, printr-un glas nelumesc, țipăt retezat, parcă al nimănui. O subiectivitate reflectată, prin obiectualizare, într-o oglindă „sonoră".

Ipostaza patetică: Răscoala

Patetismul nu este singura caracteristică a filmului lui Mircea Mureșan, **Răscoala**, ecranizare a romanului omonim al lui Liviu Rebreanu. Colorat dramatic, bogat în secvențe de o conflictualitate spectaculoasă, retoric alteori prin lungile perorații ale unor personaje și chiar prin situarea diametral opusă a planurilor narative, filmul are și dimensiunea documentară a unei **cronici.** Violențele alternează cu duioșiile, conflictualitatea exhibată cu cadre lirice.

Filmul reprezintă o cronică a satului românesc de la începutul secolului și prin aspectul lui de **coralitate,** de cuprindere a tuturor vocilor acestui mediu, ca un reportaj total altoit pe un moment paroxistic. Dacă în **Pădurea spînzuraților** pulsația meditativă dicta o așezare contrapunctică, dispusă în evantai și retușată mereu de oscilațiile unui eu debusolat, aici tensiunea se construiește din acumulări și din ruperi ulterioare de ritm, din cadențări ale unui impas social colectiv, pe fundalul căruia indivizii se produc asemenea unor exponenți. Filmul da impresia unei panoramări de situații reprezentative. De aici, caracterul expozitiv intrinsec al filmului, întemeindu-și povestirile pe o articulație flexibilă ce însăilează episoade-satelit, ilustratoare ale unei dinamici de un patetism nedisimulat. De la individ la colectivitate distanțele sînt mici, dacă nu, uneori, inexistente. Viața particulară a personajelor țărani nu este concepută decît în perspectiva conflictului iminent, așa cum tribulațiile sentimentale ori obsesiile legate de starea critică a raporturilor dintre boieri și săteni nu au altă regulă de control decît condiția pămînturilor.

Cineastul recalibrează totuși episodic suflul epic al filmului, îndulcindu-l cu cîteva scene lirice, între care mult citata „meditație de primăvară". Într-o viziune **neorealistă** și una de jurnal, adesea sentimental, regizorul a găsit tonul potrivit, în măsură să aducă în pagina cinematografică o tragedie colectivă, desfășurată sobru, într-un registru de perpetue echilibrări. Cineastul nu riscă o prelucrare dintr-un singur unghi. Dealtfel, romanul însuși reprezintă o întreagă sumă de „constituenți" ai vieții țărănești și ai obiectului ei primordial, pămîntul. Cu fidelitate, în spirit și în literă, filmul caută să exprime pregnant tonalitățile întunecate și, de asemenea, patetismul de urlet de mare, mugetul unei așteptări, cosumate eclatant într-o catastrofă socială.

Ipostaza poematică: „Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii"

„Ion e o capodoperă de o măreție liniștită, solemnă ca un fluviu american". Această caracterizare aparținînd lui G. Călinescu se pare că girează interpretarea cinematografică a marelui roman. Ritmul filmului este și el ponderat, firesc dacă e să luăm notă de intenția de a realiza o frescă a vieții la țară, și poate mai puțin o epopee în sensul aceleiași sugestii călinesciene.

În multe secvențe, impresia este a unui poem agreșt desfășurat prin relevarea articulațiilor temporale ale acțiunii. Imaginile par desprinse dintr-un hronic sempitern, esențializat: marile momente ale existenței — nașterea, nunta, moartea — își impun pe ecran dimensiunea lor generică într-o ambianță de specificitate românească. Cîteodată, ce-i drept, mișcarea sentimentelor este colorată într-o pastă sărbătorească, nestrăină, deci, de tonul festiv, în înțelesul de elogiu adus vieții, continuității pe un pămînt moștenit spre a fi păstrat și sanctificat cu truda vieții, cu lacrimile, plăcerile, tristețile și marile bucurii.

Nu găsim, însă, ambiția neoclasică a unui idilism de paradă. Solemne și puternice, personajele oficiază în numele unui sentiment românesc de asumare a existenței, de încredere în viața eternă și în viața sentimentelor.

Mircea Mureșan a plasat drama țăranului Ion într-o lume rurală a cărei principală caracteristică constă în capacitatea de a supraviețui, integrînd, asimilînd tragediile individuale și colective, o lume ale cărei mecanisme de autoreglare și autoapărare sînt mai presus de cataclismele sociale și politice. Existența se înnobilează prin misterul nașterii, al vieții. Să ne amintim secvența nașterii la secerat. Moment solar, de o înălțătoare seninătate. În liniștea solemnă a cîmpiei, evenimentul se încarcă de măreția cu adevărat liniștită a „trecerii" în viață, a intrării în ordinea lumească.

Convulsiile din **Răscoala** s-au distilat aici în ceremonia spectaculoasă a vieții individuale. Țăranul Ion vrea pămînt, dar avînd pămîntul realizează adevăratul impas, de natură morală și sentimentală, și încearcă o corijare a propriului destin. În interpretarea lui Șerban Ionescu, personajul titular al romanului nu este nici o fire elementară și intempestivă, nici un dilematic, un individ ce ar problematiza în perspectiva realizării programului său social. Personajul se exprimă pe sine, cu o detașare firească, neostentativă. El vrea pămînt, dar tînjește după ceea

Forța portretului cu valoare de efigie (Emil Botta în *Răscoala*)

ce a pierdut, iubirea. Incompatibile, ținînd una de lumea materială, cealaltă de cea a spiritului, cele două valori nu-și găsesc un numitor comun într-o vreme în care timpul iubirii se arată drastic condiționat.

Concepția care prezidează filmul (în toate compartimentele lui: imagine, interpretare, muzică) ține de revelarea atitudinii senine, solare, în fața existenței, ale cărei vicisitudini se impun a fi depășite printr-o lege morală. Viața este capodopera veritabilă, iar filmul lui Mircea Mureșan caută să susțină această amplă deschidere ideatică.

Ioan LAZĂR

Din amintirile unui scenograf

Cu pensula și mistria în lumea lui Rebreanu

Ca scenograf, am evitat și evit, în continuare scenariile ce conțin doze mari de fals, de lucruri făcute, văzute și răsvăzute, străluciri de carnaval, denaturări, ale căror urmări se vor răsfrînge asupra conștiinței urmașilor noștri, dacă ei nu vor reuși să evite sau să uite filmele în cauză. Dar am avut și bucuria să întîlnesc scenarii și realizatori a căror colaborare mă onorează. Am participat la realizarea a trei ecranizări importante, aș îndrăzni să le numesc astfel, dat fiind și autorul ecranizat — Liviu Rebreanu: **Pădurea spînzuraților, Răscoala** și **Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii.**

Să nu vi se pară curios că încep cu un film al cărui generic îl înscrie ca autor al scenografiei pe regretatul meu coleg Giulio Tincu, **Pădurea spînzuraților,** în versiunea cunoscută a lui Liviu Ciulei (operator Ovidiu Gologan), film realizat de o echipă de tehnicieni giganți, cu actori de primă mînă, dintre care Ciubotărașu, Rebengiuc, Ciulei...

În toamna anului 196... am fost solicitat de Paul Cornea, pe atunci directorul studioului „București", să colaborez în calitate de scenograf cu cunoscutul regizor italian Roberto Rossellini, la filmul **Pădurea spînzuraților**, după un scenariu al regizorului pe care nu-l văzusem niciodată. Paralel cu un curs intensiv de limbă italiană, am început munca de documentare și de întocmire a schițelor de decoruri. Îmi amintesc și astăzi temperatura și teama cu care am lucrat, întrucît eram tînăr și neexperimentat (lucrasem un singur film de atmosferă, **Codin**, în regia lui Henri Colpi), iar faima

Primul candidat la ecranizarea *Pădurii spînzuraților:* Roberto Rossellini

lui Rossellini înconjurase de multe ori pămîntul, chiar dacă ar fi să-i citez numai **Roma, oraș deschis, Paisa...** Împreună cu scenariul, am primit două consistente volume ale istoriei războiului italo-austriac din 1914, pentru că ar fi urmat ca accentul să cadă, în film, pe luptele din Tirolul italian, în locul luptelor din Carpați. Am făcut cel mai mare număr de schițe din viața mea, peste 150, dar după vreo trei luni, coproducția româno-italiană **Pădurea spînzuraților** s-a oprit. S-au terminat și lecțiile de limbă italiană, iar eu am rămas cu... bucuria că filmul a fost realizat magistral de cineaștii noștri pe care i-am citat, iar Apostol Bologa și-a trăit calvarul ultimelor zile în cadrul descris de Rebreanu, spațiul carpatin.

Și apoi a venit **Răscoala.** La sfîrșitul verii anului 1965, regizorul Mircea Mureșan a decupat scenariul lui Petre Sălcudeanu și a făcut echipa cu operatorul Nicu Stan, iar pe mine m-a luat scenograf. Decorul „sat Amara", pitit între întinsele și bogatele moșii ale bătrînului luga, l-am făcut în preajma Bucureștiului, aproape de Buftea. E suficient dacă vă amintiți de sărăcia casei lui Petre, de frămîntarea norodului sub opincile sau picioarele goale la hora din fața cîrciumii satului, de covorul desenat de trupurile țăranilor răpuși de represalii și de puternicul panoramic în noaptea în care „Ard moșiile boierilor!" În partea cealaltă: conacul bătrînului luga. Casă veche, sobră, vrînd să ateste continuitatea pe pămînturile moștenite, casă rece, neconfortabilă (sudoarea țăranilor transformată în aur lua drumul Parisului). Totul este meticulos calculat, chibzuit să producă, să nu se risipească, spre folosul urmașilor: tînărul luga întors de la Paris cu prețioasa lui soție Nadina. Conacul Nadinei: hibrid între stilul „fin du siècle" și stilul autohton, produs al arhitecturii franțuzești și al zidarilor italieni pripășiți pe la noi. Aceste două conace au fost construite, filmate și incendiate într-un parc din București. Restul interioarelor, pe platourile din Buftea în condiții... de nerepetat.

După 12 ani de la **Răscoala,** adică în 1978, am fost adunați de Mircea Mureșan din alte echipe să facem filmul **Ion,** după romanul lui Liviu Rebreanu, roman capodoperă a genului în literatura noastră. Recompusesem cam aceeași echipă de la **Răscoala.** De data aceasta, scenarist: Titus Popovici. Iar împreună cu Mircea Mureșan, am parcurs bucățică cu bucățică drumurile copilăriei și apoi ale tinereții scriitorului din zona așezării Pripas (azi comuna „Liviu Rebreanu").

Pleci din Năsăud, cauți Jidovița, nu este, Năsăudul a înghițit-o prin dezvoltarea sa, ajungi în Pripas („Liviu Rebreanu") unde se păstrează casa învățătorului Vasile Rebreanu, tatăl scriitorului, modestă, azi casă memorială. Restul este o dezamăgire pentru scenograf. Totul este pavat, electrificat, radioficat, modernizat. Nu gresesc dacă afirm că în tot satul risipit mai găsești doar cîteva case vechi.

Ajungem la Maieru (azi „George Coșbuc") unde Rebreanu și-a făcut studiile gimnaziale. Aici sîntem mai norocoși, am găsit vreo patru case originale, vopsite în albastru intens, care puteau să ne dea o idee de ceea ce a fost odată. Dar totul e de nefolosit, datorită modernității spațiului imediat înconjurător. De-abia acum am început, într-adevăr, căutările. De la Bistrița la Cluj, apoi spre Valea Mureșului, spre Tîrgu Mureș, Turda cu împrejurimile. Nici aici nimic de folosit pentru film. Așa am ajuns la vechea vatră a exterioarelor filmului românesc, Sibiu, ale cărui împrejurimi le cunoșteam din practica anterioară mai bine decît propriile noastre case. În cadrul natural, peisajul era oarecum asemănător, dar arhitectura, radical diferită. Atunci am hotărît să construim satul care ne trebuia! Întreg! De nevoie, am făcut două compromisuri: am acoperit casele cu țiglă veche (la Pripas erau acoperite cu șiță), iar gospodăriile lui Herdelea, Ion, Popa Belciug, le-am grupat la marginea satului, aproape de podul acoperit. Interiorul casei Herdelea, construit la Buftea, nu-l pot sugera decît printr-o romanță: „A ruginit frunza din vii"... Ar mai fi multe de povestit, dar mă opresc, mărturisind (nu fără regret) nepriceperea mea în a folosi altă unealtă decît uneltele meseriei mele, adică pensula, creionul, ciocanul, fierăstrăul, mistria.

Marcel BOGOS

„A ruginit frunza din vii"... *(Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii,* cu Tamara Buciuceanu, Dan Nasta, Catrinel Dumitrescu, Petre Lupu și Rodica Negrea)